Omaggio dell'autore

Biblioteca dell'IDEA POPOLARE
ANCONA - Corso Mazzini 41 - ANCONA

GIOVANNI TEBALDINI

114261

BIBLIOTECA COMUNALE MOZZI-BORGHESI
LA MACERATA

MUSICA SACRA

nella Storia e nella Liturgia

MACERATA
Unione Cattolica Tipografica
1904

Biblioteca dell'IDEA POPOLARE
ANCONA — Corso Mazzini 41 — ANCONA

BIBLIOTECA COMUNALE MOZZI-BORGHETTI
MACERATA
114461

GIOVANNI TEBALDINI

LA MUSICA SACRA

NELLA STORIA E NELLA LITURGIA

MACERATA
Unione Cattolica Tipografica
1904

RISERVATI I DIRITTI D' AUTORE COME DALLA LEGGE

Con approvazione ecclesiastica

A SUA SANTITÀ

PIO X

Con filiale devozione

Beatissimo Padre,

Quando, dodici anni or sono, la Santità Vostra si degnava rivolgere benevola attenzione ed accordare pubblicamente la Sua alta protezione al modesto ma perseverante lavoro che a prò della riforma della musica sacra, in alcune diocesi del Veneto e della Lombardia, si andava assiduamente compiendo, si trasfuse fra le nostre fila un rinnovato senso di indomito vigore e di giovanile entusiasmo. In questa manifesta protezione parve a noi tutti di presentire il giorno in cui maggiore, risoluta e decisiva parola il Vostro labbro avrebbe pronunziato a riguardo di quella ideale restaurazione artistica che nella Chiesa dovrebbe avere missione e virtù purificatrici.

L' VIII Centenario della Basilica di S. Marco celebrato nel 1895 nella aurea città dogale, ove la Santità Vostra per diversi anni ebbe a recare il Suo sorriso consolatore, la Sua parola benefica e ristoratrice, fu occasione solenne onde richiamare e prescrivere l' osservanza di quei precetti che religione ed arte, da secoli, proclamarono quali cardini fondamentali della liturgia e dell' estetica.

E la Vostra parola — Santità — Voi lo sapete, là nelle diocesi più settentrionali venne ascoltata, il Vostro consiglio entusiasticamente accolto.

Oggi che dalla Cattedra gloriosa di S. Pietro la Santità Vostra con maggior diritto d' autorità ha voluto ripetere al mondo cattolico le sue istruzioni, *oggi più che mai, Beatissimo Padre, dobbiamo attestare la nostra gratitudine, sia per aver voluto conoscere con una solenne sanzione il lavoro assiduo e combattuto degli anni trascorsi, sia per aver additata la via luminosa che all' artista cattolico nell' avvenire spetta di percorrere senza esitanze e senza riserve.*

Allo scopo di propagare e diffondere il principio liturgico ed artistico che informa le autorevoli e saggie istruzioni *date dalla Santità Vostra sulla musica sacra, ho raccolto alcuni fra i discorsi pronunziati altra volta, con lo stesso proposito, là dove ebbi l' onore di essere chiamato ad esporre e commentare quei principi di riforma che furono oggetto della nostra azione.*

E come già altra volta così sento oggi il dovere — che è pure desiderio ed augurio — di dedicare e consacrare alla Santità Vostra it frutto modesto, ma fervido e sincero, di quell' amore che alla causa della musica sacra mi ha avvinto con l' anima, col cuore e colla mente.

Se i ricordi e gli appunti storici e liturgici qui raccolti, dettati con fede, avranno il merito di acquistare proseliti alla causa della riforma, vorrà dire che principalmente alla autorevole influenza esercitata fin dal loro primo apparire per la benevolenza con cui la Santità Vostra si è degnata di accoglierli, godrò di aver potuto esercitare un po' di bene a vantaggio di un ideale che ora non può più essere giudicato quale criterio soggettivo o desiderio personale di pochi fanatici od illusi, sì bene come la espressione pura ed integra di quello che la Chiesa vuole e comanda.

Con reverenza e devozione profonda mi prostro al bacio del Sacro Anello mentre imploro dalla Santità Vostra l'Apostolica Benedizione.

Umilissimo figlio e servo

GIOVANNI TEBALDINI

Per la qual cosa, affinchè niuno possa d' ora innanzi recare la scusa di non conoscere chiaramente il dover suo e sia tolta ogni indeterminatezza nell' interpretazione di alcune cose già comandate, abbiamo stimato espediente additare con brevità quei principî che regolano la musica sacra nelle funzioni del culto e raccogliere insieme in un quadro generale le principali prescrizioni della Chiesa contro gli abusi più comuni in tale materia. E però di moto proprio e certa scienza pubblichiamo la presente Nostra *Istruzione,* alla quale, quasi a *codice giuridico della musica sacra,* vogliamo dalla pienezza della Nostra Autorità Apostolica sia data forza di legge, imponendone a tutti col presente Nostro Chirografo la più scrupolosa osservanza.

ISTRUZIONI SULLA MUSICA SACRA

I. — PRINCIPII GENERALI

1. La musica sacra, come parte integrante della solenne liturgia, ne partecipa il fine generale, che è la gloria di Dio e la santificazione ed edificazione dei fedeli. Essa concorre ad accrescere il decoro e lo splendore delle ceremonie ecclesiastiche, e siccome suo officio principale è di rivestire con acconcia melodia il testo liturgico che viene proposto all' intelligenza dei fedeli, così il suo proprio fine è di aggiungere maggiore efficacia al testo medesimo, affinchè i fedeli con tale mezzo siano più facilmente eccitati alla devozione e meglio si dispongano ad accogliere in sè i frutti della grazia, che sono proprî della celebrazione dei sacrosanti misteri.

2. La musica sacra deve per conseguenza possedere nel grado migliore le qualità che sono proprie della liturgia, e precisamente la *santità* e la *bontà delle forme,* onde sorge spontaneo l' altro suo carattere, che è *l' universalità.*

Deve essere *santa,* e quindi escludere ogni profanità, non solo in se medesima, ma anche nel modo onde viene proposta per parte degli esecutori.

Deve essere *arte vera,* non essendo possibile che altrimenti abbia sull' animo di chi l' ascolta quell' efficacia, che la Chiesa intende ottenere accogliendo nella sua liturgia l' arte dei suoni.

Ma dovrà insieme essere *universale* in questo senso, che pur concedendosi ad ogni nazione di ammettere nelle composizioni chiesastiche quelle forme particolari che costituiscono in certo modo il carattere specifico della musica loro propria, queste però devono essere in tal maniera subordinate ai caratteri generali della musica sacra, che nessuno di altra nazione all'udirla debba provarne impressione non buona.

II. — GENERI DI MUSICA SACRA

3. Queste qualità si riscontrano in grado sommo nel canto gregoriano, che è per conseguenza il canto proprio della Chiesa Romana, il solo canto ch' essa ha ereditato dagli antichi padri, che ha custodito gelosamente lungo i secoli nei suoi codici liturgici, che come suo direttamente propone ai fedeli, che in alcune parti della liturgia esclusivamente prescrive e che gli studi più recenti hanno sì felicemente restituito alla sua integrità e purezza.

Per tali motivi il canto gregoriano fu sempre considerato come il supremo modello della musica sacra potendosi stabilire con ogni ragione la seguente legge generale: « *Tanto una composizione per chiesa è più sacra e liturgica, quanto più nell' andamento, nell' ispirazione e nel sapore si accosta alla melodia gregoriana, e tanto è meno degna del tempio, quanto più da quel supremo modello si riconosce difforme* ».

L' antico canto gregoriano tradizionale dovrà dunque restituirsi largamente nelle funzioni del culto, tenendosi da tutti per fermo, che una funzione ecclesiastica nulla perde della sua solennità, quando pure non venga accompagnata da altra musica che da questa soltanto.

In particolare si procuri di restituire il canto gregoriano nell' uso del popolo, affinchè i fedeli prendano di nuovo parte più attiva all' officiatura ecclesiastica, come anticamente solevasi.

4. Le anzidette qualità sono pure possedute in ottimo grado dalla classica polifonia, specialmente della Scuola Romana, la quale nel secolo XVI ottenne il massimo della sua perfezione per opera di Pierluigi da Palestrina e continuò poi a produrre anche in seguito composizioni di eccellente bontà liturgica e musicale, La classica polifonia assai bene si accosta al supremo modello di ogni musica sacra che è il canto gre-

goriano, e per questa ragione meritò di essere accolta insieme col canto gregoriano, nelle funzioni più solenni della Chiesa, quali sono quelle della Cappella Pontificia. Dovrà dunque anch' essa restituirsi largamente nelle funzioni ecclesiastiche, specialmente nelle più insigni basiliche, nelle chiese cattedrali, in quelle dei seminarî e degli altri instituti ecclesiastici, dove i mezzi necessarî non sogliono fare difetto.

5. La Chiesa ha sempre riconosciuto e favorito il progresso delle arti, ammettendo a servizio del culto tutto ciò che il genio ha saputo trovare di buono e di bello nel corso dei secoli, salve però sempre le leggi liturgiche. Per conseguenza la musica più moderna è pure ammessa in chiesa, offrendo anch' essa composizioni di tale bontà, serietà e gravità, che non sono per nulla indegne delle funzioni liturgiche.

Nondimeno, siccome la musica moderna è sorta precipuamente a servigio profano, si dovrà attendere con maggior cura, perchè le composizioni musicali di stile moderno, che si ammettono in chiesa nulla contengano di profano, non abbiano reminiscenze di motivi adoperati in teatro, e non siano foggiate neppure nelle loro forme esterne sull' andamento dei pezzi profani.

6. Fra i vari generi della musica moderna, quello che apparve meno acconcio ad accompagnare le funzioni del culto è lo stile teatrale, che durante il secolo scorso fu in massima voga, specie in Italia. Esso per sua natura presenta la massima opposizione al canto gregoriano ed alla classica polifonia e però alla legge più importante di ogni buona musica sacra. Inoltre l' ultima struttura, il ritmo e il cosiddetto *convenzionalismo* di tale stile non si piegano, se non malamente, alle esigenze della vera musica liturgica.

III. — TESTO LITURGICO

7. La lingua propria della Chiesa Romana è la latina. È quindi proibito nelle solenni funzioni liturgiche di cantare in volgare qualsivoglia cosa; molto più poi di cantare in volgare le parti variabili o comuni della messa e dell' officio.

8. Essendo per ogni funzione liturgica determinati i testi che possono proporsi in musica e l' ordine con cui devono proporsi non è lecito nè di confondere quest' ordine, nè di

cambiare i testi prescritti in altri di propria scelta, nè di ometterli per intero od anche solo in parte, se pure le rubriche liturgiche non consentono di supplire con l'organo alcuni versetti del testo, mentre questi vengono semplicemente recitati in coro. Soltanto è permesso, giusta la consuetudine della Chiesa Romana, di cantare un mottetto al SS. Sacramento dopo il *Benedictus* della messa solenne. Si permette pure che dopo cantato il prescritto offertorio della messa, si possa eseguire nel tempo che rimane un breve mottetto sopra parole approvate dalla Chiesa.

9. Il testo liturgico deve essere cantato come sta nei libri, senza alterazione o posposizione di parole, senza indebite ripetizioni, senza spezzarne le sillabe, e sempre in modo intelligibile ai fedeli che ascoltano.

IV. — FORMA ESTERNA DELLE SACRE COMPOSIZIONI

10. Le singole parti della messa e dell'officiatura devono conservare anche musicalmente quel concetto e quella forma, che la tradizione ecclesiastica ha loro data e che trovasi assai bene espressa nel canto gregoriano. Diverso dunque è il modo di comporre un *introito,* un *graduale,* un' *antifona,* un *salmo,* un *inno,* un *gloria in excelsis ecc.*

11. In particolare si osservino le norme seguenti:

a) Il *Kyrie, Gloria, Credo* ecc., della messa devono mantenere l'unità di composizione, propria del loro testo. Non è dunque lecito di comporli a pezzi separati, così che ciascuno di tali pezzi formi una composizione musicale compiuta e tale che possa staccarsi dal rimanente e sostituirsi con altra.

b) Nell'officiatura dei Vespri si deve ordinariamente seguire la norma del *Caeremoniale Episcoporum,* che prescrive il canto gregoriano per la salmodia e permette la musica figurata pe' versetti del *Gloria Patri* e per l'inno.

Sarà nondimeno lecito nelle maggiori solennità di alternare il canto gregoriano del coro coi cosidetti *falsibordoni* o con versi in simile modo convenientemente composti.

Si potrà eziandio concedere qualche volta che i singoli salmi si propongano per intero in musica, purchè in tali composizioni sia conservata la forma propria della salmodia; cioè purchè i cantori sembrino salmeggiare tra loro, o con nuovi

motivi, o con quelli presi dal canto gregoriano, o secondo questo imitati.

Restano dunque per sempre esclusi e proibiti i salmi cosiddetti *di concerto*.

c) Negli inni della Chiesa si conservi la forma tradizionale dell' inno. Non è quindi lecito di comporre p. e. il *Tantum ergo* per modo che la prima strofa presenti una romanza, una cavatina, un adagio, e il *Genitori* un allegro.

d) Le antifone dei Vespri devono essere proposte d' ordinario con la melodia gregoriana loro propria. Se però in qualche caso particolare si cantassero in musica, non dovranno mai avere nè la forma di una melodia di concerto nè l' ampiezza di un mottetto o di una cantata.

V. — CANTORI

12. Tranne le melodie proprie del celebrante all' altare e dei ministri, le quali devono essere sempre in solo canto gregoriano senza alcun accompagnamento d' organo, tutto il resto del canto liturgico, è proprio del coro dei leviti, e però i cantori di chiesa, anche se sono secolari, fanno propriamente le veci del coro ecclesiastico. Per conseguenza le musiche che propongono devono almeno nella loro massima parte, conservare il carattere di musica da coro.

Con ciò non s' intende del tutto esclusa la voce sola. Ma questa non deve mai predominare nella funzione, così che la più gran parte del testo liturgico sia in tale modo eseguita; piuttosto deve avere il carattere di semplice accenno o spunto melodico, ed essere strettamente legata al resto della composizione a forma di coro.

13. Dal medesimo principio segue che i cantori hanno in chiesa vero officio liturgico, e che però le donne, essendo incapaci di tali officio, non possono essere ammesse a far parte del coro o della cappella musicale. Se dunque si vogliono adoperare le voci acute dei soprani e contralti, queste dovranno essere sostenute dai fanciulli, secondo l' uso antichissimo della chiesa.

14. Per ultimo non si ammettono a far parte della cappella di chiesa se non uomini di conosciuta pietà e probità di vita, i quali col loro modesto e devoto contegno durante le

funzioni liturgiche si mostrino degni del santo officio che esercitano. Sarà pure conveniente che i cantori, mentre cantano in chiesa, vestano l' abito ecclesiastico e la cotta, e se trovansi in cantorie troppo esposte agli sguardi del pubblico, siano difese da grate.

VI. — ORGANO ED ISTRUMENTI

15. Sebbene la musica propria della Chiesa sia la musica puramente vocale, nondimeno è permessa eziandio la musica con accompagnamento d' organo. In qualche caso particolare, nei debiti termini e coi convenienti riguardi, potranno anche ammettersi altri strumenti, ma non mai senza licenza speciale dell' Ordinario, giusta la prescrizione del *Caeremoniale Episcoporum*.

16. Siccome il canto deve sempre primeggiare, così l' organo o gli strumenti devono semplicemente sostenerlo e non mai opprimerlo.

17. Non è permesso di premettere al canto lunghi preludi o d' interromperlo con pezzi d' intermezzo.

18. Il suono dell' organo negli accompagnamenti del canto nei preludi, interludi, e simili, non solo deve essere condotto secondo la propria natura di tale strumento, ma deve partecipare di tutte le qualità che ha la vera musica sacra e che si sono precedentemente annoverate.

19. È proibito in chiesa l' uso del pianoforte, come pure quello degli strumenti fragorosi o leggeri, quali sono il tamburo, la grancassa, i piatti, i campanelli e simili.

20. È rigorosamente proibito alle cosiddette bande musicali di suonare in chiesa; e solo in qualche caso speciale, posto il consenso dell' ordinario, sarà permesso di ammettere una scelta limitata, giudiziosa e proporzionata all' ambiente, di strumenti a fiato, purchè la composizione e l' accompagnamento sia scritto in stile grave, conveniente e simile in tutto a quello proprio dell' organo.

21. Nelle processioni fuori di chiesa può essere permessa dall' Ordinario la banda musicale, purchè non si eseguiscano in nessun modo pezzi profani. Sarebbe desiderabile in tali occasioni che il concerto musicale si restringesse ad accompagnare qualche cantico spirituale in latino o volgare, proposto dai cantori o dalle pie congregazioni che prendono parte alla processione.

VII. — AMPIEZZA DELLA MUSICA LITURGICA

22. Non è lecito per ragione del canto o del suono fare attendere il sacerdote all' altare più di quello che comporti la cerimonia liturgica. Giusta le prescrizioni ecclesiastiche, il *Sanctus* della messa deve essere compiuto prima dell' elevazione, e però anche il celebrante deve in questo punto avere riguardo ai cantori. Il *Gloria* ed il *Credo*, giusta la tradizione gregoriana, devono essere relativamente brevi.

23. In generale è da condannare come abuso gravissimo, che nelle funzioni ecclesiastiche la liturgia apparisca secondaria e quasi a servizio della musica, mentre la musica è semplicemente parte della liturgia e sua umile ancella.

VIII. — MEZZI PRECIPUI

24. Per l' esatta esecuzione di quanto viene qui stabilito, i Vescovi, se non l' hanno già fatto, istituiscano nelle loro diocesi una commissione speciale di persone veramente competenti in cose di musica sacra, alla quale, nel modo che giudicheranno più opportuno, sia affidato l' incarico d' invigilare sulle musiche che si vanno eseguendo nelle loro chiese. Nè badino soltanto che le musiche siano per sè buone, ma che rispondano altresì alle forze dei cantori e vengano sempre bene eseguite.

25. Nei seminari dei chierici e negli istituti ecclesiastici, giusta le prescrizioni tridentine, si coltivi da tutti con diligenza ed amore il prelodato canto gregoriano tradizionale, ed i superiori siano in questa parte larghi d' incoraggiamento e di encomio coi loro giovani sudditi. Allo stesso modo, dove torni possibile, si promuova tra i chierici la fondazione di una *Schola Cantorum* per l' esecuzione della sacra polifonia e della buona musica liturgica.

26. Nelle ordinarie lezioni di liturgia, di morale, di gius canonico che si dànno agli studenti di teologia non si tralasci di toccare quei punti che più particolarmente riguardano i principî e le leggi della musica sacra, e si cerchi di compierne la dottrina con qualche particolare istruzione circa l' estetica dell' arte sacra, affinchè i chierici non escano dal seminario digiuni di tutte queste nozioni, pur necessarie alla piena cultura ecclesiastica.

27. Si abbia cura di restituire, almeno presso le chiese principali, le antiche *Scholae Cantorum*, come si è già praticato con ottimo frutto in buon numero di luoghi. Non è difficile al clero zelante d' istituire tali *Scholae* perfino nelle chiese minori di campagna, anzi trova in esse un mezzo assai facile d' adunare intorno a sè i fanciulli e gli adulti, con profitto loro proprio ed edificazione del popolo.

28. Si procuri di sostenere e promuovere in ogni miglior modo le Scuole superiori di musica sacra, dove già sussistono, e di concorrere a fondarle, dove non si possedono ancora. Troppo è importante che la Chiesa stessa provveda all' istruzione dei suoi maestri, organisti, secondo i veri principi dell' arte sacra.

IX. — CONCLUSIONE

29. Per ultimo si raccomanda ai maestri di cappella, ai cantori, alle persone del clero, ai superiori dei seminari, degli istituti ecclesiastici e delle comunità religiose, ai parroci e rettori di chiese, ai canonici delle collegiate e delle cattedrali, e soprattutto agli Ordinari diocesani di favorire con tutto lo zelo queste sagge riforme, da molto tempo desiderate e da tutti concordemente invocate, affinchè non cada in dispregio la stessa autorità della Chiesa, che ripetutamente le propose ed ora di nuovo le inculca.

Dato dal Nostro Palazzo Apostolico al Vaticano, il giorno della Vergine e Martire S. Cecilia, 22 Novembre 1903, del Nostro Pontificato l' anno primo.

PIVS PP. X

I.

La storia dell' arte sacra nell' espressione la più pura della bellezza estetica, è tutto un inno di trionfo che, per parecchi secoli e ne' più splendidi periodi di civiltà, si intesse ad esaltare il Cristianesimo. Fra tutte le arti, quelle che alla religione cristiana diedero maggior lustro aumentando l' importanza e la maestà del rito liturgico, furono l'architettura e la musica. Delle due non è difficil cosa provare che la musica maggiormente si compenetra nell' intimità del rito stesso idealizzando il simbolo, ed elevando l' animo dei fedeli in quelle sfere di idealismo che dalle sacre cerimonie emana, come onda che trasporta, incanta e rapisce, in una dolce e serena contemplazione.

La liturgia nel suo graduale sviluppo è lì a provare che il ricordo dei divini misteri, quali si ripetono sul sacro altare, venne prendendo una forma rituale in unione al canto.

Portiamo per un momento il nostro pensiero a quelle catacombe che si nascondevano sotto le vie pompose di Roma pagana ove un impero agonizzante fra l' idolatria credeva poter soffocare nel sangue i primi e puri aliti di una religione tutta serenità, dolcezza, amore e fratellanza. Ascoltiamo quei canti ispirati dalla novella fede; quei canti dapprima timidi, poscia irruenti, echeggianti, fra le arcate del Colosseo, come sfida lanciata all' impotente, ma pur tremenda ferocia degli imperatori pagani !

In quei canti noi sentiamo l' inspirazione pura incorrotta della nuova fede.

Le lodi che salgono al Dio Padre; le preghiere rivolte al Cristo risorto; l' inno che corre sulle ferventi labbra invocanti l' aiuto della celestiale Colomba, tutto ci dice che quei canti sono la più pura e la più vera espressione del vivo senti-

mento cristiano. Con essi il concetto liturgico prese forma nel rito; quindi la liturgia, sorta fra quei canti, non può da essi essere disgiunta senza che l' essenza stessa dell' idea cristiana non venga totalmente falsata.

Questa è la pietra angolare su cui poggia tutto l' edifizio della musica sacra. Portando altrove il punto d' osservazione è violare le leggi storiche della liturgia, è svisare il concetto cristiano, è offendere la stessa arte nella missione che ad essa spetta di accompagnare il rinnovarsi sull' altare dei divini misteri della religione cattolica.

Dice giustamente il Pothier nella sua celebre opera — *Les Melodies grégoriennes* — « più l' arte si riporta verso « l' oggetto divino, più per questo stesso s' innalza e si nobi- « lita e diviene veramente arte, la vera espressione del bello. « L' arte musicale è fra tutte le altre eminentemente religiosa « e liturgica, poichè — osserva lo stesso autore più innanzi — « la musica è una parola ordinaria, perciocchè il pensiero stesso « viene ad esserne più elevato, il sentimento più vivo ed ar- « dente. Havvi adunque nella Chiesa, nella liturgia cattolica « una musica, che come abbiamo detto, serve alla fede di pa- « rola insieme e di canto; una musica ricca e possente, sem- « plice e naturale, una musica senza ricercatezza e senza affet- « tazione, che vien fuori come il grido spontaneo del pensiero, « del sentimento religioso; una musica finalmente che è il lin- « guaggio dell' anima innamorata di Dio; che venendo dal fondo « del cuore va anche direttamente al cuore, se ne impossessa « e l' innalza dolcemente al cielo. Considerar la musica sacra « solamente come un bello accessorio, destinato alla pompa « esteriore delle cerimonie e ad accrescere lo splendore e la « dignità dal culto divino, sarebbe scemarne l' importanza. Essa « ottiene certamente quest' effetto, ma il suo principale officio « non dobbiamo dimenticarlo, officio che la fa invisceraré colla « liturgia, è unirsi alle sacre parole per dar compimento all'e- « spressione ».

San Tommaso d' Aquino che nel dettare la *Somma Teologica* si raffigura assistito dallo Spirito Santo, non ricorda San Gregorio Magno cui la Colomba celeste infonde la santa inspirazione delle melodie liturgiche? E l' angelico Dottore, nell' opere sue immortali, parla appunto col più vivo fervore del canto sacro e dice: « La lode vocale è grata al Signore

« perchè l' uomo composto di corpo e d' anima, deve esprimere « con l' una e con l' altra i suoi omaggi al Creatore. La voce « unita al linguaggio intimo del cuore dona adunque alla pre- « ghiera una maggior importanza, quella di una assoluta offerta.

Ma pur compresi della necessità assoluta che la musica sacra risponda alle leggi liturgiche, non dobbiamo dimenticare minimamente le leggi dell' estetica con lo sviluppo artistico e fisiologico che la storia dell' arte stessa ci apprende. Anzi, liturgia ed estetica; storia, filosofia e fisiologia, ci apprenderanno che all' infuori di *una sola via* per la musica sacra non v' ha speranza di poter raggiungere l' ideale cristiano.

Un Illustre maestro di liturgia il Dott. Jakob di Ratisbona, trattando della musica al servizio del culto così si esprime:

« Lo studio della musica sacra è importante se gettiamo « uno sguardo cogli occhi dello spirito dapprima sulla Chiesa, « in secondo luogo sul mondo ed in terzo luogo su noi stessi... « Uno sguardo sul mondo ci apprende ben tristi cose. Ognuno « fa ciò che gli par bene. Di sommissione, di obbedienza più « non si parla; ognuno è savio abbastanza a se stesso; ognuno « ha in bocca la parola libertà e per quest' idea si forma la « falsa immaginazione che la vera libertà consista nello scio- « gliersi da tutti i vincoli, persino i più legittimi. A questo « modo noi vediamo seguito il principio di soggettivismo o di « individualità. E specialmente negli artisti questo principio si « può facilmente osservare. Lo scultore, il pittore raffigura la « sua opera d' arte così com' egli l' ha concepita nella testa, e « ad ogni rimostranza che gli venisse rivolta, se il quadro o « la statua non corrispondesse alla realtà o alle raffigurazioni « ideali, egli risponderebbe al certo: *Sono artista e l' arte è* « *libera.* Allo stesso modo parla il poeta, così parlano molti « musicisti, ed egualmente, per molto tempo, ha parlato e pen- « sato il compositore di musica sacra ».

Queste le parole del filosofo tedesco, e noi appoggiandoci alla sua tesi — *Ist die Kunsst die Freiheit ? — L' arte è libertà ?* — verremo studiando e svolgendo quel sano principio che dovrebbe albergare nell' animo di tutti coloro i quali convinti dell' importanza della liturgia cattolica e dotati di criterio artistico, anche nell'arte, non mirano che a voler ritornare la religione a quelle pure fonti, invocate un tempo da un Santo Pontefice e da un grande Imperatore, col celebre grido: *Revertimini!*

Ciò che verrà qui esposto, non è dettato che nell' intenzione di riferirci puramente e semplicemente alla musica sacra. L' arte profana non entra nei confini di questo esame. Tuttavia se vi fosse persona la quale prendendo argomento dalle idee qui esposte, avesse a rimproverare il nostro criterio artistico, s' assicuri che in fatto d' arte profana l' ideale che nutriamo, è quello che si manifesta in quell' arte la quale appartiene alla tanto beffeggiata scuola detta dell' avvenire.

Esaltando quindi la purezza e la bellezza della grande arte antica, nessuno in buona fede avrebbe diritto di infirmare la *modernità* dei nostri principi.

Sono per lo appunto le ragioni stesse che nell' arte profana ci fanno accettare con entusiasmo la scuola detta dell' avvenire, quelle stesse che ci guidano ad essere conservatori ad oltranza rispetto all' arte sacra.

***

Si disse più addietro che i primi canti della Chiesa furono concepiti in unione alla forma liturgica ed in uno ai sacri testi. Al pari dei Cori delle tragedie di Sofocle e di Eschilo; come gli Inni guerreschi di Tirteo e le Canzoni di Terpandro, le parole dei sacri testi furono create assieme alla melodia corale che ancora oggigiorno, più o meno fedelmente li accompagna. Infatti la missione unica ed assoluta della musica al servizio della liturgia, quale poteva essere se non quella di permettere ai fedeli ed ai Leviti di partecipare alle lodi rivolte a Dio? Da ciò la necessità della melodia corale pura e semplice, quale ebbero a concepirla i primi pontefici di cui appunto dobbiamo ricordare San Gregorio Magno.

Sante, idealmente ispirate, soavemente mistiche, altamente artistiche, quelle melodie non possono essere che la espressione più pura dell' idea cristiana, perchè sorte col sorgere della religione; perchè esse presero consistenza nel mentre la liturgia estrinsecavasi nella forma rituale; infine, perchè parola e melodia nacquero assieme sulle labbra dei cristiani.

Diciamo di preferenza del canto liturgico primitivo perchè esso è la base, il fondamento, anche di quell' arte del risorgimento, che fu detta *palestriniana*. Ma le qualità estetiche e religiose di quel canto si rintracciano pure senza fatica nella classica arte polifonica della gloriosa scuola romana, e quindi

la grandezza religiosa dell' uno, vale benissimo quella dell' altra. Senonchè, molti che tuttora accettano con riserva la scuola della polifonia vocale, non si permettono di discutere la liturgicità del canto cosidetto gregoriano: e questo, se non altro, è buon indizio. Fatto un primo passo, la salita si rende agevole; si arriverà ben presto più in alto! Excelsior!

Abbiamo detto altamente artistiche le melodie gregoriane. Chi oggi ancora, come pel passato, potrebbe sorridere d' incredulità a tale affermazione? Non sarebbe più lecito!

Pensiamo per un momento alle mistiche idealità architettoniche delle prime cattedrali gotiche e lombarde, delle basiliche romane, le quali deturpate un tempo da vandaliche superfetazioni barocche, scomparvero per qualche secolo dall' occhio delle generazioni passate. Portiamo il nostro pensiero, o meglio ancora, tutta la nostra attenzione, sull' evoluzione verso l' antico che le arti plastiche vanno compiendo col ritorno all'idealità del Beato Angelico e del Botticelli, di Giotto e di Bartoli, di Luca Signorelli e del Pinturicchio, di Mino da Fiesole e di Andrea Pisano.

In quell' arte non raffinata, ma qualche volta iniziale, v' è tale potenza di idealità che oggi ancora la nostra generazione scoprendola agli occhi propri, dopo si lungo obblio, ne resta attonita e commossa, e torna ad essa anelante di nuove impressioni persuasa ormai che nulla di più puro, di più suggestivo e di più ideale valga al confronto dell' idea cristiana raffigurata nella grande arte simbolica destinata a decorare i sacri riti.

Ben giustamente quindi osserva il Pothier: « Per una « provvidenziale coincidenza, noi vediamo l' arte cristiana, la « letteratura cristiana e per dir tutto, la filosofia cristiana, cioè « a dire: la filosofia tradizionale, la letteratura tradizionale, « l'arte tradizionale da ogni parte meglio studiate, meglio ap- « prezzate, coltivate con vero amore e con un successo che si « va ogni dì aumentando ». (1)

E noi sosteniamo per fermo comunque si giudichi da chi osservi il fatto con criterî diversi dei nostri che precisamente all' influenza di questa idealità artistica religiosa debbasi l' origine di quella scuola neo-cattolica la quale fa capo alle clamorose conversioni artistico religiose dei Coppèe, Brunetière, Huysmann e Bourget,

---

(1) Dom: G. Pothier - Les melodies gregoriennes - Prefazione.

Gli è che in quell' arte anche se rudimentale, anche se difettosa, vi aleggia sovrana l' idea, quella santa idea che ha spirato ad autori sconosciuti, forse a masse, a generazioni intiere, quel subblime canto gregoriano che oggi ci si rivela in tutta la sua purezza del pari che i candidi marmi delle cattedrali toscane, del pari che gli storiati mosaici delle basiliche romane e bizantine.

Certamente se giudicassimo del valore intrinseco delle melodie corali gregoriane, dal modo con cui si eseguiscono comunemente nelle nostre chiese, ci si potrebbe chiedere che cosa vogliono significare quelle nenie senza capo nè coda, quegli urli spaventevoli che echeggiano bene spesso sotto le volte dei templi cattolici.

Ma la stessa domanda potremmo formulare anche allorquando ci accadesse di giudicare del valore di una qualsiasi composizione moderna, se barbaramente eseguita. Facciamo invece di poter ascoltare quelle melodie interpretate con cura, con scienza e coscienza; sopratutto con quel sentimento che altrove sarà puramente artistico, ma nel nostro caso è altresì religioso, e poi... proviamoci a giudicare del loro valore artistico, della loro efficacia !

Per rendere accette tali melodie al pubblico profano è mestieri cercare di esporle con una perfetta esecuzione. Ma a quelli ai quali correrebbe l' obbligo di conoscerne l' intima essenza — e questi in principal modo sono i sacerdoti — si possono esporre altre e ben più forti ragioni che valgano ad avvalorare maggiormente questo argomento.

L' osservazione, l' esame accurato delle qualità proprie del canto gregoriano, a confrontro delle qualità intrinseche che caratterizzano la musica moderna, varrà a facilitare il compito onde giudicare con esatti criteri del carattere proprio alla *vera musica sacra*.

Da quanto venne sin qui esposto con povere parole, emerge un bisogno che non sarà mai ricordato a sufficienza: quello di dare alla musica da chiesa un carattere proprio che sia veramente liturgico, come vi hanno le cerimonie liturgiche e la lingua speciale alla liturgia. Impresso questo principio nella mente, radicato nel cuore, avvalorato per di più dalle dottrine dei filosofi, dai ripetuti decreti della Chiesa, chi oserà negare il bisogno assoluto di agire energicamente onde togliere dal tempio lo sconcio

della musica sacra volgare, avanzo deplorevole di una fatale decadenza artistica e religiosa?

V' hanno persone che per la loro posizione, pel loro ministero dovrebbero riconoscere, senza opporre dubbio di sorta, la verità di questo principio. Eppure fino ad oggi, disgraziatamente, sono più numerosi gli avversari che non i propugnatori della riforma della musica sacra.

Dicono i più: « Ma la musica è fatta per dilettare, per « divertire; e del resto la questione che voi fate, non ha che « un'importanza secondaria. Per la musica non sarà mai andato « nessuno all' inferno !..»

Eppure è agevole cosa dimostrare la puerilità e l' assurdità di simili ragionamenti.

Non va rilevata qui la parte che la musica può avere sulla moralità e sui costumi di un popolo. Platone stesso ha ripetuto che il grado di civiltà di una nazione si può determinare dal suo amore per la musica. Tralasciamo di consultare la mitologia e la storia; e citiamo un solo fatto, così forte, così recente, tanto vivo, che nessuno al certo oserà negarlo.

Dopo che la scienza così detta razionalista e materialista, propagini della filosofia sperimentale e del libero esame, ebbero sventuratamente a dominare il nostro secolo, che cosa vediamo noi avvenire? Una reazione contro quelle teorie che negando Dio, l' anima e la vita futura, avevano gettato il dubbio, lo scetticismo e l' indifferenza in fondo al cuore dell' uomo, il quale, convinto che nessun avvenire lo attendeva più grande e sereno di quello che non fosse la sua povera e travagliata esistenza, ma solo *il nulla;* persuaso dalle dottrine pseudo-scientifiche, della propria origine affatto ignobile e casuale, più nulla faceva per rialzare il suo morale in istere soprannaturali, arcane ideali. Da qui la decadenza dell' arte: decadenza che diede il più fiero colpo di demolizione alla stessa arte cristiana. Da quì il preteso verismo, inteso a riprodurre puramente e semplicemente i fatti umani nella loro nuda realtà. Più nulla nell' ideale, ma tutto nel reale; quel reale che molto tempo prima avea pure fatto accorto il Dottor Faust di Marlöwe e di Goëthe, della sua fatuità!

Si fu nel periodo di trionfo del verismo che tutta l' arte affannata alla ricerca di una falsa realtà, più nulla dedicava all' ideale cristiano, se non forse le sue bricciole, i suoi rima-

sugli. Fu in quel tempo che gli indifferenti di cose di religione crearono un pubblico speciale il quale andava in chiesa col proposito, discretamente riprovevole, di divertirsi udendo ripetere le melodie profane più in voga. A tal prezzo la religione doveva pagare un pubblico apata, indifferente, senza fede e senza ideali, perchè frequentasse le Chiesa. E così l'arte sacra invece di contribuire nel chiamare a sè gli indifferenti, invece di riuscire a commuovere l'animo loro con ispirazioni che l'arte profana non avrebbe mai offerto, scese in basso sino al punto che oggi lamentiamo. Giù per questa china si incamminarono anche musicisti di grande fama, i quali non seppero proporre a loro stessi, se fra altare e palcoscenico vi fosse o meno della differenza.

Ma un fortunato risveglio va destandosi, per buona ventura, nel campo dell' arte Sacra.

Nella gara di risurrezione idealista cui assistiamo; nel risveglio eminentemente cristiano cui si preparano le generazioni future si pensi quanta parte può avere l' arte in genere e la musica sacra in ispecie. Potrebbesi quasi dire che la riforma della musica sacra era ed è un bisogno come delle masse, così pure delle classi colte ed elevate. Si prova il bisogno di commuoversi veramente, santamente, fortemente, per un alto principio, non morbosamente per una causa sensuale che invece di agire sul cuore, scuote superficialmente i nervi e vellica la cute. La nostra generazione presentisce la necessità di elevarsi al disopra delle terrene cose, di figgere l' occhio verso l' infinito ammirando in esso la maestà del Creatore e del creato.

E la musica sacra, ricondotta a suoi principî, al suo nobile fine, avrà questa grande e sublime missione.

***

Sin quì abbiamo cercato di mettere in evidenza ed in luce sufficiente il posto a cui ha diritto la musica nella chiesa. Molte altre considerazioni si potrebbero fare sull' argomento, ma esse sorgono dalla trattazione teorica della materia che ognuno può apprendere leggendo le opere e gli scritti di uomini quali il Pothier, l' Haberl, il De-Santi, il Bonuzzi per dire soltanto dei più noti agli italiani. Qualche altro argomento però è mestieri toccare per non sembrare del tutto mancanti e

per lasciare nell' animo di chi legge — se vi fosse bisogno — più saldi e profondi convincimenti.

Innanzi tutto, senza ostentati riguardi, dobbiamo rendere responsabile della decadenza della musica sacra, l' immensa, la sconfortante ignoranza che ha imperato e impera pur troppo ancora in tutto il nostro paese, anche presso persone che, dotte in altre discipline, non sanno o non vogliono assorgere all' ideale dell' arte sacra e questa si ostinano a considerare come cosa a cui sia permesso credere o meno, a seconda che più torni comodo.

Forse andiamo troppo oltre, ma sembra a noi che se ai saldi e santi principii su cui poggia la fede cattolica si unissero seri e profondi convincimenti anche di tutte le altre manifestazioni dell' intelligenza e del sentimento le quali cercano la loro estrinsecazione nell' ideale cristiano; se, in poche parole, *fede religiosa e fede artistica* camminassero di conserva ambedue queste fedi che donano all' animo tutta la sua vita morale, ne avvantaggerebbero assai, e non avverrebbe di veder gettato il disprezzo su un ceto di persone le quali, per un falso pregiudizio, il *nobile vòlgo,* per dirla con una frase alquanto sottintesa, giudica come refrattaria a tutte le più alte manifestazioni del pensiero e dell' anima.

Al principio di questa memoria, citando le parole del Dott. Jakob, ci siamo proposti di dimostrare quanto il soggettivismo, in cose d' arte sacra, possa essere fatale. E dicendo soggettivismo notisi bene che intendiamo dire l' *individualità,* il modo di sentire proprio ad ogni artista, sia esso compositore od esecutore, il quale agli alti principi di *una sola verità* che emana intieramente dall' idea religiosa, contrappone sè stesso, il proprio io, e dimentica il fine pel quale l' arte è stata ammessa nella Chiesa.

E quì osserviamo: Chi oserebbe applicare l' individualismo ai dogmi della Chiesa? Chi pretenderebbe accettare un principio per respingerne un altro? E perchè questo dovrà accadere per l' arte sacra? Elevando a dottrina il principio dell' arte sacra ispirata intieramente e solamente dalle leggi della Chiesa, non è vero che l' artista si trova in una sfera di pensiero e d' azione così superiore alla comune, che l' artista profano dovrà camminare ben bene prima d' arrivare a lui? Perchè adunque voler insistere nel dimostrarsi inferiori al proprio com-

pito ed alle stesse facoltà intellettuali e psichiche che Dio ha largito all' uomo ?

Il riportare la musica sacra verso le sue origini liturgiche e storiche è quindi una necessità d' ordine religioso e morale, come un' imperiosa necessità d' indole artistica.

Non diciamo che anche in altre epoche una simile necessità non sia apparsa manifesta malgrado l' apparente rigoglio e la floridezza dell' arte religiosa in genere.

Fin dai tempi di Carlo Magno e di Guido d' Arezzo; fin dalla prima metà del secolo XVI, ed ancora, fin dai primi anni del secolo XIX si sono udite voci alte ed autorevoli levarsi solennemente per richiamare la musica sacra alla sua semplice e sublime missione.

L' eco di quelle voci è giunta sino a noi, e noi raccogliendola, per propugnare il principio della riforma, non possiamo che trovar forza dal fatto che con le pure leggi dell'arte amiamo e vogliamo seguire in tutto e per tutto le leggi della Chiesa, maestra e madre di sapere, di bellezza e di virtù.

Chi come noi comprende ed ama questo ideale, ci segua.

II.

La generazione presente che in maggioranza pensa, sente e si eleva col desiderio ardente dello spirito verso arcane idealità, sazia delle banali e volgari espressioni che nell' arte stessa sono penetrate e su di essa, per alcun tempo, hanno preso il sopravvento, anela incessantemente e giustamente a più alte ed elevate emozioni.

Per fortuna, accanto alla palese e lamentata decadenza del senso morale e del senso estetico nell' arte profana, va resuscitando, bello e vergine, l' idealismo dell' arte religiosa, conquista inoppugnabile ed intangibile della seconda metà del secolo XIX. Fu per questa ideale resurrezione che l' architettura, la pittura e la musica inspirandosi alle antiche forme gloriose vennero restaurandosi su basi e principi che nella religione, ne' suoi dogmi, e ne' suoi riti attingono la loro intima arcana essenza.

In tal modo, malgrado le tenaci opposizioni di chi professa opposti ed avversi principii, noi vediamo ripristinare antiche basiliche; risorgere il concetto religioso nella pittura; re-

staurare quella musica sacra che forma una delle più splendide gemme del cattolicismo, e che ben più d' ogni manifestazione profana, transitoria e passeggera in ogni suo grado di espressione — di sè occupa ancora — ed assai più fortemente perchè più profondamente, il mondo intiero. E tutto questo appunto avviene mentre la Chiesa come istituto e quale simbolo di un grande principio religioso e morale, continua ad essere colpita, perseguitata, oppressa, dilaniata.

Quale prova più evidente dell' avvenire glorioso che attende l' arte religiosa?

La nostra patria che pure vide splendere le opere dettate dal genio di S. Ambrogio, di S. Gregorio e di Palestrina, fu la prima a dimenticare queste glorie, e l'ultima — purtroppo — ad evocarle. Ed è qui da noi ove ebbero culla gli insegnamenti fondamentali delle dottrine cattoliche; è qui da noi dove vennero promulgati i decreti dei Pontefici, delle Sacre Congregazioni e dei Sacri Concilii riguardanti la musica sacra, è da noi che si richiede precisamente il maggior lavoro onde restaurare su basi sicure l' osservanza di quei decreti ed il culto delle nostre vere tradizioni artistiche. Altre nazioni ci hanno preceduto in sì nobile impresa, e ciò che più monta ci hanno preceduto col duplice intento di restaurare l' arte liturgica e di resuscitare l' arte italiana. Il che dovrebbe farci accorti quanto sia grave e fatale lo stato di incoscienza in cui troppo a lungo abbiamo vissuto.

***

Perchè è reclamata la riforma della musica sacra?

A tale domanda si risponde tosto dal triplice punto di vista storico, estetico e liturgico, quando si consideri come e perchè la musica sia entrata nel Tempio. Questo verrà investigato man mano che procederemo nella presente memoria, e colla testimonianza di sommi liturgisti e di filosofi insigni, avremo occasione di ripetere quello che da tutti meriterebbe essere conosciuto.

Più addietro colle parole del D. Jakob si volle dimostrare la necessità di imprimere alla musica sacra un carattere puramente ed assolutamente oggettivo.

Ciò per vero dire contrasterebbe col preteso *diritto d' espressione personale* pel compositore di musica sacra; diritto

che Gounod poco prima di morire proclamava e che molti sorsero a combattere. Il critico parigino A. Dessus p. e. scrisse in proposito: « In materia liturgica l' istoria fornisce le prove « che il *diritto d' espressione personale* ebbe per primi fonda« tori Abelardo e Lutero ». E togliendo argomento da tale questione, appoggiandosi all' autorità del Vescovo di Grenoble Mons. Fava, soggiunse: « Non ha cessato d' essere una verità « assoluta che nella Chiesa, più il musicista si rivela e si af« ferma, più il cristiano s' allontana e disparisce ». E questo, considerato sotto l' aspetto cattolico e liturgico, non è per nulla un paradosso.

Il compositore che va sfoggiando nella musica sacra la propria dottrina, dando libero sfogo alla fantasia ed alla scienza tecnica, non può farlo che a detrimento dell' importanza liturgica. Ben difficilmente, negli autori moderni sopratutto, i quali composero di preferenza pel teatro, ci si offre esempio, non solo di veder rispettata, ma nemmeno lontanamente compresa l' importanza assoluta della liturgia nella musica sacra. E si può dire senza timore di smentite, che questo vocabolo *liturgia*, venti anni addietro, i compositori di musica sacra, anche i più celebri, ignoravano perfino esistesse.

Tutti ammetteranno, è presumibile, che la proprietà assoluta della musica sacra si è quella d' essere *corale*, perchè concepita in unione ai sacri testi. Anzi se per poco ci soffermiamo ad esaminare la struttura prosodiaca e l' accentuazione del testo liturgico, si riconosce ad un tratto che esse corrispondono totalmente agli elementi costitutivi delle stesse melodie gregoriane. Il ritmo medesimo, non già metrico, ove il testo appunto non sia composto nella forma metrica, ma libero — il che non significa informe — dinota la compenetrazione, nel canto liturgico, fra melodia e parola. Si può dire che questa assoluta proprietà estetica del canto sacro sia rispettata, osservata, nelle composizioni chiesastiche dei nostri tempi? Non è temerità rispondere che no!

Secondo il parere di alcuni illustri compositori, il canto gregoriano è la musica della Chiesa sola impersonale, immutabile. Dopo tale confessione, perchè questi stessi maestri dovevano presentare nel Tempio composizioni che da tali principi enormemente si scostano, e la cui esecuzione — sotto il rispetto liturgico — il più sovente degenera in iscandalo?

« Si voglia o meno — così si esprime il Dessus — qui si « riscontrano manifestazioni di parassitismo artistico. Il reper- « torio gregoriano è altrettanto ricco e geniale — sia pure « considerandolo artisticamente — quanto il repertorio dei « maestri lirici; alcuni l' hanno riconosciuto; però si sono ben « guardati dall' accennare alla *santità* di quelle melodie, che « qui divien legge, condizione prima, *sine qua non*. Al certo « coloro ignoravano che l' opera gregoriana è una istituzione « divina piuttosto che una raccolta di ineffabili capi d' opera. « San Benedetto l' ha definita col suo vero nome: *Opus Dei* ». Scrisse quindi giustamente il Baini che « le antiche melodie del « canto gregoriano sono assolutamente inimitabili ». Si po- tranno copiare, — aggiunge il biografo di Palestrina — adat- tare — Dio sa come — ad altre parole, « ma comporne di « nuove che possano eguagliare le antiche, nessuno potrebbe « farlo e nessuno l' ha fatto ».

Niuno oserà negare che la musica non sia sorta nel Tempio con principi ed intendimenti assolutamente *apostolici*. Ora non v' è chi non veda l' immenso, sconfinato abisso che corre fra le regioni che han fatto luogo alla musica nella Chiesa, e l' arte che oggi si rappresenta — è la vera parola — col falso appellativo di musica sacra.

L' arte musicale, mezzo dapprima per l' estrinsecazione di alti ideali liturgici, è diventata oggi un fine, ed un tale fine che rasenta perfino il burlesco. Non è raro il caso — anzi è fre- quentissimo — di vedere il sacerdote celebrante nei momenti più sublimi della Messa, attendere rassegnato che un flauto termini i suoi trilli e le sue volatine, che un violino gema le sue melodie sulla quarta corda, un clarinetto i suoi gorgheggi interminabili, quand' anche non sia una tromba, che sfacciata- mente squilla nel modo il più stridulo ed assordante. Ed è ancor più frequente l' occasione di vedere un tenore di cartello in guanti neri, zazzera inverniciata e baffi appuntiti, venire alla tribuna dell' orchestra, ad implorare per la centesima volta il *miserere nobis* chiudendo con una perorazione che fa an- dare in visibilio tutti, pubblico e purtroppo anche sacerdoti. E quando un basso dalla voce cavernosa urlerà un *suscipe de- precationem nostram;* quando un contralto con note fesse ed affaticate belerà il *Laudamus;* quando l' organista si divertirà a dar saggio improvvisato del suo molto dubbio sapere; quando

un' orchestra all' *Offertorio;* — cioè in un momento così pieno di santa poesia e di sublime idealità — farà attendere il celebrante che sia finita la sinfonia della *Semiramide* o dello *Zampa,* della *Muta di Portici,* oppure della *Gazza Ladra,* non diremo cosa falsa nè riprovevole ripetendo che tutto questo, in nome della fede, dei divini misteri della religione, delle leggi liturgiche, dei decreti della Chiesa, della dignità e del decoro del Tempio; in fine in nome dell' arte istessa, è assolutamente sconveniente, anzi scandaloso.

Non ci facciamo a sostenere senza eccezione di sorta, che il canto gregoriano sia il solo ed unico canto della Chiesa. Riconosciuta e proclamata nei Sacri Concili, avvalorata dalla storia e dalla critica, puossi ammettere senzaltro come liturgica anche la classica polifonia vocale delle antiche scuole italiane. E sebbene il Danjou abbia scritto: « In musica lo spirito « pagano che ha corrotto il mondo da tre secoli, è la tona- « lità moderna, perchè fra la tonalità gregoriana ecclesiastica « e la tonalità costitutiva dell' arte profana havvi incopatibilità « assoluta sotto il doppio rapporto religioso e scientifico », pure è innegabile che l' arte iniziata dal grande Pierluigi da Palestrina, arte che attinge le sue fonti, i movimenti iniziali ed accessori, i temi, dallo stesso canto gregoriano, conservando poi in essa, nel ritmo e nella stessa modalità, le caratteristiche proprie al canto liturgico per eccellenza qual' è il canto gregoriano, è arte veramente sacra, appunto perchè gli elementi che la compongono, nulla hanno a vedere cogli elementi dell' arte moderna eminentemente profana.

Per le medesime ragioni non si dovrebbe andare più oltre, se non con grandi riserve e maggiori cautele.

***

La musica nel Tempio dei Cristiani — giova notarlo e ricordarlo sempre — non è forse stata ammessa neppure come musica, ma è sorta semplicemente dal cadenzare ritmico dei fedeli che ad alta voce ed in coro recitavano le preci, i salmi, i cantici. In questo la melopea cristiana si riannoda alle proprietà costitutive dalla melopea nelle prime tragedie greche. È asserito dai glottologi, che la prima lingua parlata dall' uomo avesse proprietà musicali ben più evidenti di quelle che non abbia avuto poi la semplice parola. Difatti i cori delle trage-

die greche ed i cantici dei primi cristiani, provano a sufficienza che ritmo e suono musicale sorsero assieme dalla declamazione del testo. La musica sacra adunque, volendo conservare il suo carattere tutto apostolico, per la parte estetica dovrebbe ricondursi alle origini declamatorie.

Invece nella musica che si eseguisce oggi giorno nelle nostre Chiese, che cosa sono diventate le parole e gli accenti? Oh a questo chi ci pensa? E se gli accenti sono l'anima della parola; se questi accenti più non si osservano, nè dal compositore, nè dall'esecutore, evidentemente la parola sfugge; ed allora che cosa rimane del testo liturgico il quale solo deve far nascere nell'animo potente il sentimento religioso? Ecco perchè invece che alla parola, al testo sacro, si è trovato più comodo dare maggior importanza ad un flauto, ad un clarino o ad un violino!

E qui si osserverà; ma e le parole del salmista, quelle parole che vediamo si spesso riprodotte nelle nostre Chiese all'esterno delle casse degli organi, non hanno forse un significato? « *Laudate eum in sono tubae: laudate eum in psalterio et cithara. Laudate eum in tympano et choro: Laudate eum in chordis et organo.*

Ebbene! A tale obbiezione molto comune, risponde S. Tommaso d'Aquino. Dice il santo filosofo: « Tali strumenti « eccitano l'animo più al diletto che a disporlo interiormente. « Nel Vecchio Testamento usavansi gli istrumenti, sia perchè « il popolo era più duro e carnale, onde aveva bisogno degli « strumenti troppo materiali con cui il Signore eccitavalo al- « l'obbedienza delle sue leggi con promesse terrene; sia anche « perchè tali strumenti corporali figuravano qualcosa di spiri- « tuale ». Infatti se la liturgia cattolica avesse dovuto formalizzarsi dai passi del salmo citato rispetto alla musica nella Chiesa, perchè non avrebbe dovuto ammettere le *danze,* che pure attorno all'Arca santa si intrecciavano, e ripetere i sacrificî che vi si immolavano?

L'immobilità e l'università della liturgia dovrebbe avere, ne sembra, un degno riscontro nelle forme musicali, conservando ad esse quella proprietà che alle tradizioni liturgiche più si riannodano e si avvicinano. Si sono mantenute intatte le cerimonie; si è mantenuta la lingua latina quale lingua liturgica; perchè doveva mutare — e così terribilmente mutare —

la musica che a quella lingua, a quelle cerimonie si accompagna?

La musica sacra non deve risentire in nessuna maniera della influenza mondana, allo stesso modo che la letteratura mondana o profana non ha minimamente modificato la proprietà dei sacri testi. La musica sacra non deve subire l'influenza del mondo, perchè la musica sacra non può essere, non è, nè sarà mai estrinsecazione soggettiva di passioni umane. Diversamente la volubilità della moda musicale — poichè indubbiamente anche la più ideale delle arti è perseguitata dalla moda — toglierebbe a questa pura espressione del sentimento religioso, la sua forza, la sua potenza, la sua universalità.

La tesi che qui si difende, quella cioè che tende a respingere nel compositore di musica sacra il *diritto all'espressione personale*, per dar luogo invece a quell'espressione detta appunto *impersonale* di cui ci offre uno splendido esempio il canto liturgico antico, ed in genere la polifonia classica delle scuole italiane del secolo XVI, si basa, sovra a tutto, sull'immobilità della liturgia cattolica. Questo solo punto dovrebbe essere sufficiente a rendere tutti persuasi, che il portare in chiesa della musica scritta col solo principio artistico dall'uno espresso ad un modo, da un secondo in altra maniera, quasi sempre l'uno e l'altro correndo sulle traccie della musica profana, che il nostro tempo dai costumi anacreontici, e l'educazione imperfetta che si impartisce nelle scuole musicali, han reso padrona assoluta, non solo non è sufficiente, ma assolutamente falso. A questo proposito meritano essere nuovamente ricordate le parole di Mons. Fava: « Nella Chiesa più il musicista si rivela e si afferma, più il « cristiano s'allontana e disparisce ».

I criterî però che dominano in fatto di musica sacra anche fra le persone côlte, sono così strani che è necessario di discuterli e combatterli.

Si sostiene da taluni che un forte ideale di religione, una fede tenace, non sono poi cose tanto necessarie per riuscire *veri* compositori di musica liturgica. E si cita il caso di autori d'opere i quali hanno potuto ritrarre o colorire con verità e con efficacia straordinaria, situazioni in cui trabocca la passione umana, mentre essi non poterono provare nell'animo, come parte attiva, quelle stesse impressioni. « È qui — si risponde

allora trionfanti — « è qui che si rivela il genio; quel genio « appunto il quale può assimilarsi e rendere la potenza e la « grandezza del sentimento religioso, pur senza bisogno di « quelle cause prime che si imperniano nella fede. »

Ma l' una cosa è un sentimento naturale causato da una passione che l' uomo può anche semplicemente figurarsi di provare; ben altro invece quel sentimento religioso il quale proviene tutto da una forza soprannaturale che si accosta alla rivelazione. Questo sentimento se non si possiede come effetto di cause superiori, non avrà forza nè si esplicherà che quale semplice sentimento umano o, meglio ancora, mondano. Poichè il sentimento religioso non è, nè può suscitarsi quale una passione umana. Ispirato alla contemplazione della maestà e della grandezza di Dio, chi pretendesse esprimerlo senza credere nei misteri della religione cattolica, senza comprendere tutta l' efficacia e l' idealità dei suoi simboli, non sarebbe schiavo che di un' impressione morbosa ed isterica la quale, per vero dire, non diverrebbe causa che di una parodia del vero sentimento religioso. Ciò provi perchè i più grandi compositori del teatro lirico non seppero innalzarsi alle sublimi altezze dell' ideale sacro.

Le considerazioni che qui si potrebbero fare ancora, sarebbero molteplici. Dovrebbesi ricercare e provare come per una fatale debolezza ingenita nell' uomo, al pari che dalle sensuali passioni, più che dalle virtù, facile a lasciarsi guidare, l' arte accessibile con maggior facilità al suo istinto, sia appunto quella che reca in sè i germi della morbosità e del sensualismo. Così si scoprirebbe senza fatica il pericolo in cui si cadrebbe quando l' uomo dovesse lasciarsi trasportare da falsi sentimenti, che di religioso non hanno più del nome. Emergerebbe meglio allora, la verità dell' estrinsecazione artistica nell' ordine religioso.

BIBLIOTECA COMUNALE MOZZI - BORGHESI MACERATA

Un altro punto molto cotroverso merita di essere chiarito. È deplorevole ed è anche sconfortante pur troppo che i moderni compositori — dicesi moderni in un senso molto lato e che può abbracciare quasi due secoli di storia musicale — abbiano frainteso le proprietà dei testi sacri ed abbiano dato ad essi un' interpretazione affatto drammatica e rappresentativa, là dove non vi è che espressione *simbolica*.

Prendiamo ad esempio il *Credo*. La maggior parte dei

compositori dei nostri tempi hanno voluto sottolineare, colorire con espressioni veriste, parole che sono semplicemente un atto di fede e null' altro. Così udiamo bene spesso il cupo rullio dei timpani alle parole *passus et sepultus est;* il clangore delle trombe all' *Et resurrexit;* una progressione ascendente di tutte le voci e di tutti gli strumenti all' *Et ascendit.*

Ed è in tal modo che si pretende d' interpretare il senso dei sacri testí! Che si dovrebbe dire, che si dovrebbe aggiungere per condannare così falsi sistemi?

Ma non basta!

Havvino anche coloro i quali, pretendendo ad ogni costo giudicare di arte sacra con criteri soggettivi, osservano che se è permesso indifferentemente di pregare innanzi ad un quadro di soggetto religioso del Beato Angelico o di Raffaello, la cui estetica pittorica è tanto diversa dall' uno all' altro, deve pur essere permesso esprimere il sentimento religioso anche per mezzo di frasi musicali che attingano i propri elementi nelle forme moderne, che è quanto dire *umane e profane.*

Ma qui si può osservare — senza accettare come religiosa l' arte di Raffaello, specialmente dell' ultima maniera — che la pittura non è legata tanto intimamente colla liturgia, quanto la musica. Del resto leggi canoniche regolano anche le arti plastiche nel tempio, e se quelle leggi si dovessero scrupolosamente osservare, molto dalle nostre chiese andrebbe rimosso.

Come l'architettura cristiana ha dato colossi di cattedrali, gioielli di piccole chiese, splendori di basiliche nelle quali il sentimento religioso spira fra le volte dorate, fra gli archi acuti, fra le imponenti navate illuminate dal fioco raggio che penetra dai grandi finestroni istoriati; così la musica sacra, espressa dal canto gregoriano e dalla polifonia vocale, è la più vera, la più alta manifestazione del sentimento religioso. E come l' architettura dopo aver attraversato periodi di decadenza, nei quali, o si ritornò al classicismo pagano, oppure ebbe il maggior predominio lo stile platealmente barocco, teatrale, chiassoso; come l' architettura finì col ritornare alle forme medioevali, perchè meglio delle altre si ricongiungono all' evo cristiano, così la musica antica e le forme allora tenute in onore, potentemente sviluppate in secolari e grandiose concezioni, esse sole, colla maggior evidenza e verità potranno rendere l' ideale religioso dell' arte.

Se i numerosi ed inquieti ritrovati dell' armonia moderna — specchio fedele della volubilità del cuore umano del nostro secolo; — se gli abbaglianti coloriti istrumentali dell' orchestra, sono la più evidente espressione dell' instabilità delle umane passioni, l' immobilità della liturgia cattolica richiede una estrinsecazione del sentimento religioso più stabile e duratura, che si ispiri a quei dogmi della religione cattolica che sarebbe assurdo voler sottomettere ed adattare alla instabilità degli elementi che costituiscono l' arte profana. Diversamente si creerebbe un morboso sentimentalismo che della chiesa e de' suoi riti si servirebbe per trovare argomenti e rintracciare nuove forme artistiche da sostituire al già vieto e convenzionale formalismo melodrammatico.

« Il canto sacro della Chiesa nel divino ufficio — scrive il « Dott. Jakob — è di una così sublime importanza, che non può « essere originato dallo spirito dei tempi o dal genio di un « sol uomo in un determinato secolo, ma bensì la sua origine « deve essere tutta apostolica come è apostolica la Liturgia nel « suo principio, nel suo sviluppo e nella sua perfezione. Lo è « anche nel suo fondamento melodico, il quale dipende dal « recitativo, nelle sue tonalità e nel suo impiego, che in tutti « i tempi fu, nella propria essenza, *apostolico*.

« Il canto sacro della Chiesa cattolica è tale perchè fu « sempre considerato — almeno quale dovrebbe essere — non « come l' opera di questo o di quell' uomo, bensì quale pro- « prietà assoluta della Chiesa medesima. E la vera musica sacra « dovrebbe trarre garanzia della sua conservazione *nella sua « universalità e nella sua unità*. Essa deve sottrarsi alle volu- « bilità dello spirito del tempo e della moda. Al pari della « sacra liturgia, nella sua unità deve rintracciare la certezza « che essa durerà quanto la Chiesa. E poichè la Liturgia della « Chiesa cattolica per la sua semplice espressione, è divenuta « opera d' arte d' ordine affatto superiore, tuttociò che può tur- « bare questa bellezza, tutto quanto di eterogeneo in essa vi « penetra, non può essere chiesiastico.

« Le composizioni classiche dei grandi maestri antichi « hanno una superiorità indiscutibile sulla musica moderna per « la loro vetustà. Da ciò la Chiesa riceve appunto una garan- « zia della loro capacità, della santità e della dignità che le « circonda ».

Gli autori moderni i quali sdegnano di osservare e seguire gli aurei precetti degli antichi, sotto lo specioso pretesto che la musica ha progredito — in verità perchè neppur lontanamente sanno intuire le bellezze della classica polifonia vocale — copiano sè stessi nella musica sacra e riportano in Chiesa i medesimi andamenti melodici ed istrumentali, gli stessi processi armonici usati in teatro, ove forse hanno fatto fiasco. E così, quello che è stato fischiato in teatro si potrà ben offrire al Signore, potrà ben passare in Chiesa ove nessuno si attenta di disapprovare con vie di fatto, ma forse appena di protestare platonicamente. Ed è in tal maniera che servono Iddio coloro i quali troppo spesso e visibilmente per proprio comodo, ripetono il passo del *Salmo 150,* dimenticando poi quanto è detto al *2 Salmo: Servite Domino in timore, et exultate ei cum tremore!*

***

Una causa liturgica ed apostolica dà vita al canto corale intorno all' altare di Cristo; ed oggi al contrario trionfano sulle tribune dell' orchestra tutte le batterie strumentali che — allo stesso modo, cogli stessi propositi, forse anco cogli stessi atti sconvenienti e qualche volta irriverenti usati in teatro la serà prima — hanno sensualmente sedotto l' orecchio, solleticato i piedi ed abbagliato la vista del pubblico. I primi canti gravi, solenni, devoti si svolgevano su frasi ampie, calme, maestose, dal ritmo vago, indefinito; dalle melodie fluenti sugli accenti della parola; ed oggi invece i ritmi non solo metrici, ma saltellanti, provocanti, bizzarri; le frasi leziose, scollacciate, banali; le voci sfacciate, triviali, soffocate da roboanti tromboni, da rauchi fagotti, da striduli flauti, da timpani e gran casse, tutto questo serve ad esaltare e glorificare il Signore; tutto questo invita i fedeli al raccoglimento, alla pietà, alla devozione!

Guido d' Arezzo nel *Micrologo,* rimprovera con parole roventi i cantori da chiesa del suo tempo; che direbbe l' umile frate di Pomposa, se tornasse oggi in mezzo a noi, se ascoltasse la musica nelle nostre chiese? E Giovanni XXII, e Benedetto XIV, non avrebbero ragione di lamentare l' abbandono dei loro alti ammaestramenti, contenuti nelle famose encicliche *Extravagante Docta, e De Ecclesiarum cultu et nitore; de Officiorum ecclesiasticorum et musices ratione?*

Innanzi tutto adunque è alle leggi della Chiesa che bi-

sogna riferirsi; è alle pure e sane tradizioni dell' arte, al vero canto liturgico, cioè al canto gregoriano. La storia ci dimostra che l' opera grande compiuta da San Gregorio nei rivolgimenti del medio-evo perdette delle sue attrattive, per la noncuranza degli uomini. Guido d' Arezzo faceva risorgere per la prima volta questo canto che per altri tre secoli formò una fra le più splendide gemme dell' arte cristiana. Ma poi i giullari, i menestrelli, i trovatori penetrati nella Chiesa portarono in essa la più sfacciata profanità.

Sorta la polifonia vocale, Palestrina, col suo genio sterminato, riuscì ad imprimere alla musica sacra dei suoi tempi, un carattere eminentemente religioso, perchè del canto gregoriano toglieva i temi, gli andamenti delle sue immortali composizioni. Ma del vero canto gregoriano tradizionale fin dal secolo XVI si andava già perdendo le tracce. Il virtuosismo individuale vinse del canto eseguito a grandi masse; i musici fecero echeggiare le volte dei nostri templî coi loro interminabili e plateali gorgheggi, e l' arte del bel canto neumatico, l' arte della lettura musicale, l' arte della giusta declamazione, andò rapidamente perdendosi. A nulla o a ben poco valsero i tentativi fatti verso il principio del secolo XVII per ritornare il canto gregoriano alle sue pure fonti. Per altri tre secoli il dominio doveva restare al canto fratto o martellato, vera aberrazione musicale. Erano i cantori ignoranti che senza saper neppure decifrare una nota nè degli antichi codici, nè delle più recenti stampe, dovevano divertirsi ad improvvisare cantilene, a ripetere quelle imparate ad orecchio fingendo forse di leggere sugli *antifonari* o sui *Graduali*.

Fu al principio del secolo XIX che i dotti poterono cominciare a ripristinare le regole per l' interpretazione del canto gregoriano secondo le lezioni dei codici. Questo immenso lavoro durò a lungo, ed oggi finalmente dopo la prima tappa colle edizioni tipiche di Ratisbona - riproduzione dell' edizione medicea - la benemerita congregazione dei benedettini coll'opera colossale della *Paléographie musicale,* è riuscita a mettere in onore il vero canto gregoriano, ed il solo canto che la Chiesa riconosca esclusivamente per suo.

L' unico mezzo adunque per ridonare al canto sacro il primitivo splendore, si è di ritornare alle pure fonti di S. Gregorio. In ciò clero e laici, seminarî e scuole di musica devono

essere concordi. Ancora non molti anni addietro si sentenziava, dagli ignoranti, che il cosidetto *canto fermo* era un'arte illogica, senza senso perchè priva di ritmo, di melodia, difficile a decifrare dagli scritti. Ora questo non celava che una sola verità: quella cioè che i cantori non sapevano affatto come intepretare quel canto ed urlavano incerte cantilene imparate ad orecchio. Ma le testimonianze di molti fra i più grandi musicisti del nostro secolo contraddissero alle condanne volgari dei critici e degli storici da burla. Sorse così negli studiosi il desiderio di reazione, la quale ci ha portato alle conquiste d' oggi, cioè alla completa restaurazione del canto gregoriano.

Interpretata giustamente la notazione neumatica delle pergamene, dopo lunghi e pazienti confronti fra i diversi codici delle varie epoche e dopo ristabilita l' importanza degli accenti nella scrittura; per gli stessi accenti ricostruito il ritmo oratorio; rimessa in onore la modalità diatonica, la quale tutta piana si svolge sulla semplice scala naturale, restava a curare l' esecuzione. La qual cosa non riuscì nè riesce molto facile se si pensa alle conseguenze dell' orribile canto martellato durato sì a lungo e che penetrò perfino nelle esecuzioni di musica polifonica deturpandone il candore e la maestà.

« Ma l' ispirazione, la melodia — dirà taluno — che cosa « dev' esser mai stata nei tempi barbari in cui nacque il canto « gregoriano ? ».

Alla barbarie di quei tempi oramai si va rendendo giustizia da tutti ! Certo dovendoci riferire all' opera dei primi secoli della Chiesa, oltre ricordare l' alto sentimento di fede che aleggia nelle prime pitture, nelle più antiche scolture rappresentanti le figure simboliche della nuova religione, osservando i primi edifici architettonici dai quali spira un' aura di puro misticismo, di severa ed incontaminata idealità, si comprende tosto che la pretesa ignoranza o barbarie dei primi cristiani, è una leggenda che va sfatandosi. Ma se poi ripetiamo a noi stessi le parole sante dei testi sacri, dobbiamo tosto riconoscere che chi ha concepito ed estrinsecato sì splendidamente le più alte idealità religiose della fede, doveva possedere un animo traboccante di santa passione, un cuore pieno di entusiasmo, una mente vivificata ed esaltata dalla grandezza di Dio.

Chi ascolta le melodie gregoriane, ben eseguite con giustezza d' accento e di interpretazione, s' accorgerà ben presto

del sentimento che spira in esse; supplici talvolta, umili e devote, grandiose e solenni tal' altra. Commoventi, vivificate dalla più santa e pura gioia quando la liturgia prescrive l' allegrezza casta, ideale, serena. L' euritmia della frase musicale al suo inizio, nel corso e nella chiusa non prova forse che ci troviamo innanzi ad un' arte già potente e gigante piena di slancio religioso? Non prova che questo canto sacro è una vera ed alta espressione artistica dovuta tutta alla forza ispiratrice della religione cristiana?

Eppure vi sarà ancora, chi porrà in dubbio le proprietà artistiche e le bellezze estetiche del canto gregoriano! Purtroppo non tanto facilmente si abbatteranno i pregiudizi, nè si vinceranno le ritrosie. Ma i giovani devono comprendere tutta la sublime missione del ritorno all' idea puramente cristiana nella musica sacra, in principal modo per opera del canto gregoriano.

***

Alcuni per le idee manifestate dai più, di voler cioè ripristinata l' antica musica sacra dei sommi maestri italiani, han creduto si fosse dichiarata guerra assoluta alla musica sacra secondo gli intendimenti moderni. Taluno, per parecchie delle ragioni esposte più addietro, potrebbe anche arrivare a simile conclusione, pur rimanendo nel campo della logica più assoluta. Tuttavia non è affatto vero che si pretenda abbandonare la musica moderna per l' antica, o fossilizzare i compositori a copiare i maestri passati. Bensì nell' esecuzione e nello studio dei più classici capilavori, fortificare lo spirito, ritemprare la mente a più serene ed ideali concezioni. « Il trionfo del genio — ha scritto il P. Janssens — « oltrechè nel creare formule nuove, « può consistere ancora nel dare a formule antiche che « si credettero cadavere, una nuova vita. Creare da un lato, « resuscitare dall' altro: ecco il doppio trionfo del genio. E « pur giustamente riservando queste proprietà al talento su- « periore, si può assegnare al talento minore il vasto campo « della fecondazione naturale delle formule esistenti in *potentia* ».

Con tali criteri dovrà operarsi la restaurazione della musica sacra. L' ideale cristiano oramai si aderge così in alto, che nella odierna resurrezione del principio spiritualista il quale viene invocato da tutto il mondo civile e che si va sostituendo al materialismo di un' epoca appena trascorsa, non è più possibile

concepire l' arte con ibridi e falsi sistemi che la stessa psicologia condanna assolutamente. Oggi la Chiesa, per quanto fieramente combattuta ci appare da lungi come il porto, il rifugio la salvezza dell' umanità; e la Chiesa stessa si innalza al cospetto di tutti. L' arte può e deve contribuire a questa elevazione dell'ideale cristiano, ed il secolo ventesimo segnerà un'era nuova di riscatto per l' arte veramente cristiana. Questa ragione rende quindi maggiormente necessario il distacco intiero, assoluto dall' arte sacra compendiatrice del resuscitato ideale religioso, dell' arte teatrale, avanzo logoro di morbosità e di passioni che riescirono di tanto danno alla moralità ed alla intelligenza dell' uomo.

Torni la musica sacra nel suo vero ambiente, nei Seminari e fra il Clero. Allora si ripeteranno i bei tempi di S. Gregorio Magno, si vedranno realizzati i voti di S. Carlo Borromeo. Ed allora la religione avrà conquiso una maggior gloria!

E chi comprende la giustezza di questa causa, chi riconosce la saviezza di tali propositi e può aiutarci, farà opera generosa incoraggiando coloro i quali si adoperano per questa restaurazione religiosa e artistica ad un tempo.

Verrà giorno in cui i nostri posteri comprenderanno quanta parte avrà avuto la musica sacra nella restaurazione liturgica, banditi dal tempio i piazzaiuoli, i dilettanti vanitosi e profanatori. Tale opera di restaurazione si va compiendo anche in Italia, e noi grati all' autorità dei Vescovi che ci incoraggiano, nutriremo sempre l' orgoglio di sapere che il nostro lavoro è tutto dedicato al trionfo dell' arte pura, come all' obbedienza alle leggi della Chiesa.

III.

La restaurazione delle classiche tradizioni secolari per la musica religiosa in genere, e la liturgica in ispecie, assorse ad altezze mai più raggiunte, sebbene sia stata iniziata altrove che nel *bel paese,* « wo di Citrones bluhn — Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn, » pure, per lo sviluppo ancora latente, ma non meno manifesto ch' esso accenna a prendere, deve o dovrebbe interessare maggiormente nella sua patria d' origine.

Molti accenni, e vigorosi al certo, si sono avuti finora in diverse fra le maggiori città d' Italia, pur dove l' opposizione,

per questione di indole niente affatto religiosa nè artistica, sembrava più tenace ed invincibile.

L' alto e recondito significato del detto: *Torniamo all' antico* pronunziato da Giuseppe Verdi pare sia stato compreso; e sembra pure si cominci finalmente a trarre da esse quel giusto partito che le intelligenze superiori non potevano a meno di indovinarvi.

Ricordare qui le origini della polifonia dapprima tentata da Hucbald in Francia e da Dunstable in Inghilterra, portata vigorosamente ad un grado eminente di sviluppo — più tecnico che estetico però — per opera dei compositori fiamminghi del secolo XV, può parer cosa superflua. Dire in cosa consistano le mirabili proprietà tecniche di questa superba forma d' arte che oggi accenna a risollevarsi da un lungo sonno più bella e seducente, è pur cosa se non inutile, certamente non adatta ad essere accolta in queste pagine, e tanto meno ad essere dettata da chi traccia la presente memoria.

Pur tuttavia tenterò di parlare della musica sacra polifonico-vocale, con quel criterio che il solo spirito d' osservazione mi detta, non disperando di trasmettere al lettore un po' di quella fede e di quell' entusiasmo che sono nell' animo mio.

***

Strette in mirabile ed ideale connubio, melodia ed armonia, diedero vita a quella polifonia vocale che fu vanto ed orgoglio di tutte le scuole italiane di musica del secolo XVI e XVII.

Io non saprei meglio definire l' impressioni mie, l' intimo sentimento che provo nell' animo ascoltando la serena ed ideale polifonia de' nostri antichi se non paragonando questo stato psicologico, questa condizione intellettuale e spirituale a quella nella quale mi sono trovato ogni qualvolta ebbi occasione di visitare le più celebri pitture dell' epoca preraffaellista. Le prime sale della Galleria degli Uffizi a Firenze e dell' Accademia di di Venezia; le mirabili concezioni pittoriche del Beato Angelico e del Bartoli — nelle quali è trasfusa l' estasi di anime assetate d' ideale — là al Museo Vannucci di Perugia, nella splendida antica città, ove la natura in festa sui colli dorati dell' Umbria, benedetta dal sorriso e dalla pietà del poverello d' Assisi, pare allietarsi della propria opera ristoratrice e benefica; tutte queste serene ispirazioni mi parvero riunite in sin-

tesi meravigliosa per l' opera del Pinturicchio nelle splendide sale dell' appartamento Borgia in Vaticano, con tanto intelletto d' arte testè restaurate dallo Seitz per la volontà illuminata di Leone XIII.

Una simile purissima arte quattrocentista, coi suoi leggieri ed aristocratici adornamenti, colla parsimonia del colore, con quei dolci e tenuissimi fregi dorati, mi sembra si accosti nel modo il più perfetto ed ideale alla polifonia vocale dei compositori appartenenti al successivo secolo XVI. E qui debbo rilevare un fatto ormai acquisito alla storia. A Roma, negli albori della rinascenza, la luce della nuova arte della polifonia, convergendo per qualche lustro dalle Fiandre, dalla Spagna e dalla Provenza, trovò altre forze ed attorno al fascio vivido di esse aggiunse tutti i colori dell' iride. Ma da Roma stessa questa luce si partì ad irradiare con fascino irresistibile tutto il mondo musicale.

Per qualche tempo ed in buona parte anche al presente, il pensiero politico prevalse sull' argomento storico e critico, cosicchè un criterio bene spesso infondato e superficiale non consentì di dedurre dalla storia medesima di un fatto importante e saliente tutta la verità storica. È innegabile che i deliberati del Concilio di Trento — per quanto si riferisce alla musica sacra — da molti storici vennero malamente interpretati. Poichè là dove parve ad essi di ravvisare una restrizione, un' imposizione assurda alle libere manifestazioni del genio, al contrario si dichiuse al genio una nuova via, si aprì un orizzonte pieno di luce pura ed incontaminata.

A più di tre secoli di distanza la critica imparziale non può nè deve disconoscere questo fatto. Certamente soltanto il genio poteva in quel momento intravedere la nuova luce. E fu il nostro grande Palestrina, il Morales di Spagna, fu Orlando di Lasso, già emigrato dalle Fiandre al mezzogiorno, anelante di fissare il proprio sguardo in più limpido cielo; furono essi che coll' opera ispirata e libera da ogni arida formula di tecnica, poterono consacrare tutta l' importanza estetica delle deliberazioni emanate dal Concilio di Trento.

Si è sentito ripetere tante volte che Palestrina avrebbe trovato del pari la via luminosa verso la quale era attratto, pur senza la causa che lo spinse a dettare nello stile sacro i propri capolavori. Può darsi. È certo però ch' egli, arrivato oramai all' età

***

Sulle roccie e sui dirupi dell' estremo limite dell' Umbria occidentale, chiazzati di verde cupo, coronati da cipressi e da pini solitari, si da ricordare le fantastiche concezioni di Arnold Böcklin, sorge incantevole il Duomo di Orvieto.

Entriamo in quel mondo di aspirazioni arcane in un giorno di solenni funzioni liturgiche, mentre il sole timidamente e silenzioso penetra per le lastre di alabastro che chiudono le finestre ogivali della splendida cattedrale; proviamoci a varcare la soglia del Duomo di Siena, del Duomo di Pisa, e della Basilica di Assisi per domandare all' arte un istante solo di quelle ebbrezze spirituali che altra volta sembravano tutta la vita di un popolo. Oggi un vuoto desolante ne opprime l'anima: un dispetto invincibile ne occupa la mente.

Gli è che l' arte pura dei polifonisti ha migrato da lungo tempo dalla sede delle proprie glorie. L' ultima delle sorelle ha esulato dimenticata e povera — ma nella sua povertà, fiera e dignitosa — per far posto ad un' intrusa dal volto camuffato, dalle vesti chiassose, dall' incedere triviale.

Ma la voce della derelitta fortunatamente è stata ascoltata!

Assai lungi dal mondo che le diede vita essa trovò nuovi affetti: nondimeno però si mantenne fedele al caro luogo natio. E noi oggi ravvisandola, cinta di nuove corone, sentiamo sorgere in cuore, spontaneo ed irrefrenato, uno slancio di tenerezza.

Ti ricondurremo nella casa che abbandonasti forzatamente; ti ricondurremo nelle braccia delle sorelle afflitte le quali piangevano la tua lontananza; tornerai là dove la fede nella grandezza di Dio volle assegnarti il primo posto ed assegnarti l' ufficio di cantare le sue laudi e la sua gloria!

***

Non ho mai compreso le ragioni artistiche che hanno suggerito di togliere da tante Chiese i più insigni capolavori dell' arte pittorica per racchiuderli dove — in un falso ambiente — assai spesso non si possono nè vedere con l' occhio, nè comprendere per l' anima.

Allo stesso modo la polifonia vocale mi sembra si trovi a disagio in una casa che non sia la propria, e cioè fuori della Chiesa.

L' animo del lettore si trasporti per un momento fra le arcate di un tempio grandioso; l' immaginazione sua corra rapidamente al solenne momento di un cerimoniale liturgico. Allora il di lui spirito si sentirà attratto verso un infinito ideale di bellezza e bontà, di sublime perfezione.

Una delle principali cause per cui l' arte della polifonia restò a lungo dimenticata si fu per il prevalere della scolastica e della formulistica. Ma è ben strano poi che precisamente in un periodo di arte manierata e povera di ispirazione siasi giudicata null' altro che un sapiente artifizio la polifonia dei cinquecentisti. E questo pregiudizio si mantenne a lungo pure nelle nostre scuole ove in Palestrina soltanto si ammetteva l'abilità contrappuntistica, mentre de' suoi seguaci a mala pena si arrivava a pronunziare con incertezza qualche nome.

Oh povere anime senza luce, per voi pure verrà l' istante in cui l' aurora fulgida del nuovo giorno aprirà il cuore alle dolcezze arcane di quella bellezza ideale la quale illuminò un tempo sì vividamente il nostro limpido cielo! Non è lontana! Attendetela con fede!

***

Edmondo De Amicis descrivendo l' *Olanda* là dove ricorda le impressioni ricevute visitando la città di Rotterdam scrive:

« Vicino alla piazza del mercato v' è la Cattedrale, fondata « verso la fine del XV secolo al tempo della decadenza dell'ar- « chitettura ogivale: allora chiesa cattolica, dedicata a S. Lo- « renzo, ora la prima chiesa protestante della città. Il protestan- « tesimo, vandalo della religione, entrò nella chiesa antica col « piccone e col pennello dell' imbianchino; ruppe, scrostò, sdorò, « intonacò, lacerò con pedantesco fanatismo tutto quello che vi « rinvenne di bello e di splendido e la ridusse un edifizio nudo « bianco, freddo, quale avrebbe dovuto essere al tempo degli « *dei falsi e bugiardi*, un tempio consacrato alla Dea della « Noia.

« Un organo immenso, composto da quasi cinquemila « canne, che rende, fra gli altri suoni, l' effetto dell' eco; alcune « tombe d' ammiragli ornate di lunghi epitaffi olandesi e latini, « molti banchi, qualche ragazzo col cappello in capo, un gruppo « di donne che chiacchieravano ad alta voce, un vecchietto col « sigaro in bocca in un canto: non vidi altro. Quella era la prima

« chiesa protestante in cui metteva il piede e confesso che mi « fece un senso sgradevole, misto a un pò di tristezza e di scan- « dalo. Confrontai quell' aspetto di chiesa devastata colle ma- « gnifiche cattedrali d' Italia e di Spagna, dove sulle pareti « rischiarate d' una luce soave e misteriosa, attraverso le nu- « vole d' incenso s' incontrano gli sguardi amorosi degli angioli « e delle sante, che ci mostrano il cielo; dove si vedono tante « immagini di dolore che aiutano a soffrire, che ispirano la « rassegnazione, la pace, la dolcezza del perdono; dove il po- « verello senza tetto e senza pane, respinto dalla porta del « ricco, può pregare fra i marmi e gli ori, come in una reggia, « nella quale non è disdegnato, fra uno splendore ed una pompa « che non lo umilia, che anzi onora e conforta la sua miseria; « quelle cattedrali, infine, dove c' inginocchiammo da fanciulli ac- « canto a nostra madre, e sentimmo per la prima volta una « dolce sicurezza di riviver un giorno con lei in quei profondi « spazi azzurri che vedevamo dipinti nelle cupole sospese sul « nostro capo. Confrontando quella chiesa con queste cattedrali, « mi accorsi che ero più cattolico che non credessi, e sentii la « verità di quelle parole del Castelar; — *Ebbene, si, sono « razionalista: ma se un giorno dovessi tornare in seno ad una « religione, tornerei a quella splendida dei miei padri e non a « codesta religione squallida e nuda, che rattrista i miei occhi e « il mio cuore!* »

L' insigne letterato spagnuolo innanzi di morire riapriva entusiasticamente gli occhi alla verità della fede cattolica; ciò mi auguro abbia ad accadere anche per l' anima squisitamente sensibile del letterato italiano, provata a quelle sventure della vita che dànno il diritto di aspirare al bene ed alla felicità eterna: a quella felicità che la stessa dottrina cattolica ne addita da diciannove secoli come premio alle virtù cristiane nobili ed alte.

Ma, volendo cogliere tutta l' importanza artistica delle parole di E. De Amicis, è forse necessario rilevare come esse consacrino appunto la poesia sublime del dogma, espresso dal simbolo della liturgia cattolica ?...

Ricordo che per due volte, ad otto anni di distanza, ebbi occasione di passare a Norimberga la giornata del 10 di Agosto. Entrai in quel dì nella grandiosa chiesa gotica, che dai cattolici del secolo XIII veniva dedicata alla memoria del glorioso diacono e martire cristiano.

Quale delusione e quale profanazione, fra l' ostentata indifferenza di chi, da quattro secoli, ha invasa la splendida cattedrale, rendendo mute le navate grandiose, e spoglio d' ogni pura idealità il mistico altare. Come in quel monumento sentii nell' anima le superbe grandezze di cui sono stati fonte e la dottrina cristiana ed il dogma cattolico, specialmente per l' ispirazione da essi recata all' arte.

A questa fonte perenne attinse il divino poeta quando rivolto alla Vergine ebbe ad esclamare:

« Vergine madre, figlia del tuo figlio,
« Umile ed alta più che creatura. »

A questa fonte attinse, il sommo di Palestrina ed i suoi gloriosi discepoli, nelle loro colossali ed ardite concezioni liturgiche.

È attraverso le mistiche e radiose immagini dei testi sacri commentati dai poeti della polifonia: è ascoltando le divine bellezze di una simile arte che nell' anima nostra si desta un intimo e profondo accordo, il quale spiritualmente risuona fra altre arcane bellezze.

Quando per la prima volta, nella Cattedrale di Ratisbona, potei assistere all 'esecuzione del celebre mottetto: *Bonum est confiteri Domino, et psallere nomini tuo, Altissime,* del divino Pierluigi, sentii nel mio spirito come una recondita e vaga evocazione.

E le labbra incoscie mormorarono col poeta:

O gioia! o ineffabile allegrezza!
O vita intera d' amore e di pace!
O senza brama sicura ricchezza!

***

Nell' accennare ai pregi, alle bellezze della polifonia vocale, in ispece di quella creata per la Chiesa, è già stato detto che basti; e non è compito certamente nè pretesa di chi scrive rilevare l' importanza di essa dal punto di vista della tecnica. I presenti appunti, non hanno che il valore di semplici impressioni: di quelle impressioni che precedono qualsiasi analisi.

E valga il vero! Innanzi di scrutare intimamente i dettagli, gli ornati, e tutti i particolari di un grandioso edificio architettonico, di un dipinto o di un paesaggio, non è forse necessario raccogliersi con la mente e con lo spirito in una contempla-

zione sintetica del quadro che si ha sott' occhio? In tal guisa l'animo ed il pensiero si abbandonano a dolcezze spirituali le quali possano permettere poscia, per l'analisi, un maggior godimento intellettuale.

Quel che si debba pensare e sentire dell' opera monumentale ed imperitura di Pierluigi da Palestrina non è il caso di ripetere. Piuttosto a questo punto fermeremo la nostra attenzione su altri compositori a lui contemporanei.

***

Intorno all' opera importantissima di Andrea Gabrieli, il vecchio organista della Basilica di San Marco in Venezia, esiste un' intera letteratura; ma tutto, pur troppo, ebbe vita per cura di studiosi stranieri. Delle sue composizioni, quantunque parecchie siano state pubblicate per le stampe anche negli ultimi tempi, pochissime sono note. La più conosciuta è il mottetto: *Angeli Archangeli.* Ma per la facilità e la chiarezza con le quali è stata dettata, non serve forse a dare un' idea completa di tutte le ricche ed intense gradazioni della tavolozza vocale per cui Andrea Gabrieli va celebrato. Più ampio e complesso ne appare invece il mottetto *O sacrum convivium* pubblicato dal Proscke nella *Musica Divina.*

Il vecchio Gabrieli appartiene a quella eletta accolta di compositori che vissero a Venezia nella seconda metà del secolo XVI, quali: Giuseppe Zarlino, Giovanni Croce, Claudio Merulo, Costanzo Porta, Gerolamo Diruta, Annibale Padovano, e che inalzarono la scuola veneziana a canto della già gloriosa scuola romana.

Dei Gabrieli divenne pur celebre quel Giovanni che fu maestro a parecchi dei più insigni compositori tedeschi. Pubblicando egli nel 1587 le opere inedite del proprio zio Andrea, ebbe per lui parole affettuose, ma nello stesso tempo così giudiziose da meritare di esser conosciute (1).

---

(1) **Concerti.** — Di Andrea, - Et di Gio. Gabrieli - *Organisti* - Della Sereniss. Sig. di Venetia - *Continenti Musica di Chiesa, Madrigali,* - *Et Altro,* per voci, et stromenti musicali; a 6, 7, 8, 10, 12 et 16 - Novamente con ogni diligentia dati in luce - *Libro Primo Et Secondo* (Con Privilegio) *In Venetia* - Appresso *Angelo Gardano* 1587.

All' Illustriss. Signor - Il Sig. Giacomo Fuccari, Seniori - Baron De Chirchberg, et Weissenhorn etc.

Un compositore fra i più insigni e celebrati del secolo XVI, anche per la sua qualità di cantore ricercatissimo, è Luca Marenzio. Sebbene lombardo perchè nato a Coccaglio, poco lungi da Brescia, e sebbene i suoi studi li abbia compiuti appunto in quella città sotto la guida del Contini, pure egli va messo fra i migliori discepoli della gloriosa scuola romana.

Nella storia musicale d' Italia, Brescia legata intimamente a Venezia per vicende politiche, va annoverata fra le città che meglio abbiano contribuito alla instaurazione della scuola veneta.

Mio Signore et Padrone Colendissimo,

Se Messer Andrea Gabrieli (Felice memoria) non fosse stato mio Zio, ardirei di dire (senza timore d' essere biasimato) che, siccome pochi Illustri Pittori, et Scultori insieme sono stati al mondo, cosi pochissimi fossero stati gli eccellenti Compositori, et Organisti, com'egli fu. Ma perchè di consanguinità le sono poco meno che figliuolo, non mi conviene dir di lui liberamente quello che l' affettione dettata dal vero mi ministrarebbe: perchè, chi può negare, che non sia stato mirabile, et quasi Divino in tutti i generi Armonici? potrei lodarlo nell' arte, nelle rare inventioni, nelle maniere nove nel dilettevole stile, non solamente perchè sia stato grave et dotto nelle sue compositioni, ma per esser insieme comparso tanto vago et leggiadro, che chi ha gustato il suono de' suoi concenti, et l' Armonia dei suoi contrappunti, (e vaglia il vero) può dire d' aver provato che cosa siano i veri movimenti d' affetti: et che cosa sia goder dalla Musica vera et inusitata dolcezza. Potrei dire che dai suoi componimenti si vede apertamente quanto egli sia stato singulare nell' immitatione in ritrovar suoni esprimenti l' energia delle parole e dei concetti. Ma per non parere trabocchevole nel colmo dell' affetione, essendogli io Nipote, lascierò il farne giuditio a gli intendenti che l' anno conosciuto fin nell' interno ricetto dei suoi pensieri. Piacque al sommo voler di Dio l' anno passato di trasferirlo di terra in Paradiso, in età matura si, et assai colma d' anni, ma in tempo che più, che mai spiriti erano nella Musica vivaci et pieni di leggiadrissime inventioni.

Haveva esso ridotto a compita perfettione varii bellissimi *Concerti, Dialoghi,* ed altre *Musiche* proportionate a voci, et Stromenti, come hoggidì s' usa nelle principal Chiese de' Principi et nelle Academie Illustri; de' quali egli (buona memoria) havea deliberato farne dono a V. S. Illustriss. per scoprirle un vivo segno dell' osservanza et devotione chè le portava. Ma chiamato a miglior vita, il desiderio non hebbe il suo fine: ma si come lasciò me herede de' suoi beni esterni, così de' beni interni (oltre gli ammaestramenti della Musica) mi lasciò quella particolar affettuosa devotione ch' esso portava a V. S. Illustriss. Onde vivendo io con l' istesso desiderio, co 'l quale egli visse et morì, per eseguir il suo volere, et per dar compita satisfatione à me mede-

I compositori numerosissimi che essa ha dato, dallo Scandella al Martinengo: dal Vinaccesi al Bertoni: dal Pallavicino al Pollarolo, appartengono tutti alla storia musicale della regione veneta. Ma Luca Marenzio, sebbene per lui pure molte circostanze abbiano concorso ne' primi anni della sua carriera a tenerlo assai vicino ai maestri della scuola veneta, a causa de' suoi frequenti viaggi attraverso l' Europa, per il lavoro compiuto a Roma, come per le proprietà delle sue creazioni corali, va giudicato e classificato con ispeciali criterii.

Alla ricchezza armonica, alla vivezza di colorito per la quale si distingue la polifonia dei maestri veneti, egli seppe congiungere la varietà ritmica della scuola romana. Lo si può osservare nel suo magnifico e grandioso *Mottetto* di Natale, come, e principalmente, nei *Madrigali.*

Un allievo prediletto della scuola romana del quale va tenuto conto, è l' Anerio. Di lui, come del P. Lodovico Grossi da Viadana per la scuola veneta, dee notarsi quanto l' opera compiuta serva a dare un' idea del come si svilupparono le tendenze dei compositori i quali si apprestavano ad entrare nella vita artifiziosa del secolo XVII.

Il successore del Palestrina nella carica di maestro a Santa Maria Maggiore è forse da considerarsi il seguace più felice e fortunato della scuola romana. L' ispirazione lo sorresse sempre in tutte le sue numerose creazioni. È un' ispirazione la sua, carezzevole, blanda, tranquilla, leggermente sfiorata da qualche intenzione lirica. Ascoltando il breve « Mottetto » di Pasqua

---

simo, consacro a V. S. Illustriss. mie fatiche, come virgulti germoglianti dall' istesso tronco.

A lei li espongo come a vivificante sole, da cui raggi prendendo vigore di pregio, et di valore, non è dubbio che dal mondo saranno bramati e tenuti cari. Piaccia a quella generosità d' animo Heroico di humanamente gradirli che assicurato io di questo, mi terrò aventuroso, havendo fatto un sì ricco acquisto, d' havermi reso grato un tal Signore, la fama splendidissima del quale, con supremi honori, et con ali d' immortalità volando, trascorrere fin alle finitime parti della terra. Con questo fine con ogni riverenza, humilmente bacio le mani a S. V. Illustriss. pregandole da N. S. Felice vita, et successo de' suoi alti, et generosi pensieri.

Di V.S. Illustrissima

GIOVANNI GABRIELI
Umiliss. Servitore

Angelus Domini descendit de coelo, ci si accorge tosto di questa prerogativa del compositore, la quale si manifesta più evidente alle parole *jam resurrexit* ed all' *Alleluja* finale, in cui fa capolino una figurazione che si accosta al fare manierato ed artifizioso dei maestri venuti di poi.

È mestieri rilevare che questo fare artifizioso si incontra qualche volta anche nelle composizioni del Viadana, in cui però l' armonia non appare — qua e là — trattata con quella purezza che adorna costantemente le opere del Palestrina. Si trovano spesso nel Viadana accordi che appartengono al dominio dell' accompagnamento d' organo. Infatti è bene rammentare che il P. Lodovico Grossi fu l' inventore di quel *basso continuo* che dapprincipio doveva soltanto riuscir di aiuto alle voci, mentre, purtroppo, aperse la via ad un barocchismo fatale, le cui traccie non si sono peranco cancellate.

Lo sviluppo della forma e dello stile musicale: in una parola, lo sviluppo dell' arte in tutte le sue più recondite proprietà estetiche e tecniche, al confronto dello sviluppo e delle tendenze delle altre arti, offre la caratteristica di trovarsi sempre in ritardo di un secolo. Infatti un degno riscontro alla polifonia cinquecentista, noi non sapremmo trovare se non nelle squisite ed ideali concezioni architettoniche e pittoriche dei sommi artisti del quattrocento. Di conseguenza, innanzi poter rintracciare nella musica quella ricchezza di colorito e quella ridondanza di linee di cui diedero i primi luminosi saggi Raffaello e Michelangelo, malgrado i tentativi di Giovanni Gabrieli, fa d' uopo arrivare alla metà del secolo XVII. Ed è soltanto nel 1700 inoltrato che lo stile barocco, nella sua più appariscente e superficiale ricchezza, predomina nell' arte musicale.

Gli autori i quali dettarono a mezzo il secolo XVII i proprî componimenti, educati alle fini idealità del secolo precedente, ma benanco conquisi e vinti dal desiderio di sentirsi trasportare in un mondo che ad essi sembrava più ampio, più ricco e più vario, non si accorgevano che la forma — cioè il mezzo — andava vincendo sull' idea.

Lo stile di imitazione a canone, incominciò allora a divenire non un abbellimento spontaneo suggerito dal significato delle parole, ma una esigenza assoluta dello sviluppo della frase; una imposizione richiesta dalla logica conseguenza di un tema proposto antecedentemente. Per tal modo, pur dettando in uno

stile osservato e castigato, la maggior parte dei secentisti cominciò a decadere.

Più che nelle opere pensate ed ispirate del romano Bernabei, le qualità accennate cominciano a manifestarsi nelle composizioni del bolognese Giacomo Perti. Oramai in esse, la formola più rigida prevale sulla spontaneità della frase.

Ma quando ci si fermi alle opere dei compositori del secolo successivo, è facile rilevare un fatto di grandissima importanza. Costoro in generale, hanno dettato i loro componimenti più semplici, attenendosi ad uno stile elevato che si accosta all' arte dei polifonisti, e che tutt' ora può soddisfare lo spirito di chi ama la chiarezza dell' idea e la purezza delle linee. Al contrario poi nelle maggiori opere, avendo preferito l' ampolloso stile dell' epoca, in oggi si sono resi completamente decrepiti ed incomprensibili.

Ciò accade di riscontrare più volte ed in maniera assoluta, tanto in Vallotti che in Antonio Lotti.

Le *Lamentazioni* dovute al vecchio frate che diresse per tanti anni la Cappella del Santo a Padova, non rappresentano forse tutta quella perfezione veramente palestriniana con cui sono concepiti gli *Introiti* — inediti — a cinque voci che si conservano nell' Archivio della Cappella Antoniana; ma ad esempio, il mottetto « *O vos omnes* » — assai noto — sebbene tradisca l' artifizio, pure è pagina ricca di sentimento e di poesia.

Ed è poesia solenne, ispirata; è sentimento che si eleva ad altezze liriche, quello che trapela fin dalle prime battute del *Crucifixus* di Antonio Lotti, come dal suo celebre *Miserere*. La ricerca di nuove combinazioni: i procedimenti armonici così intensi: il disegno ritmico che parrebbe voler correre risolutamente entro il dominio dell' arte drammatica e strumentale, rivelano un lato nuovo dell' arte religiosa nel secolo XVIII. Oserei dire che questa qualità soltanto in Antonio Lotti si manifesta. A lui suggerita senza dubbio da quel mondo così fantastico e febbrilmente dominato dal bisogno di impressioni profonde e nuove quale fu la Venezia di quel secolo non saprei meglio accostarla nella sua intensità spirituale, che all' *Ascesa al Calvario* del Tiepolo. Quelli fra i lettori i quali conoscono la maniera terribilmente grande del glorioso pittore, nell' ascoltare il *Crucifixus* di Lotti proveranno senza dubbio il più intenso diletto dello spirito.

Volendo dire dei punti più salienti della storia della musica sacra in Italia e volendo dedurne qualche considerazione, è mestieri ricordare il nome del Bolognese P. Martini.

Egli occupa un posto considerevole nella storia, ma, senza dubbio, più come teorico che quale compositore; e ciò sebbene abbia dato all'arte sacra e profana importanti creazioni. Le sue composizioni in genere rispecchiano fedelmente le qualità che distinguono la musica sacra della fine del secolo XVIII. Una magniloquenza che confina coll' ampollosità; una predilezione fin troppo evidente per la ricchezza ritmica, la quale degenera poi in un vero barocchismo di linee; la poca cura di eliminare taluni andamenti profani e dal Martini stesso usati di frequente ne suoi *duetti da camera*, allontanano d' assai le di lui opere da tutto quanto può dirsi la vera tradizione dell' arte polifonica.

***

Ma una delle più importanti proprietà estetiche della musica sacra composta nello stile polifonico, scaturisce dal fatto di essere concepita per le parole latine della liturgia cattolica.

In un momento nel quale lo studio delle lingue classiche — ufficialmente — non sembra incontri molte simpatie, è bello veder sorgere balda e fiduciosa una schiera di artisti — sia pure non letterati — la quale alle più penetranti ed intime proprietà della lingua latina, vuol ridonare tutta la sua importanza, non soltanto letteraria, ma benanco artistica.

Il Fonsegrive ha avuto recentemente il nobile e lodevole coraggio di dare sulla *Quinzaine* un giudizio assai significante intorno al tanto beffeggiato latino della liturgia cattolica. « Certo « non è latino ciceroniano — dice egli — ma è pur una bella « lingua, chiara, semplice e precisa. Non altrimenti tutta la « bellezza del pensiero cristiano sarebbe intimamente resa ed « apprezzata ».

Basta rammentare infatti, il testo della *Messa,* specialmente in alcune parti del *Credo* e nel *Sanctus;* riferirsi ai *Salmi* del *Vespro* e della *Compieta,* che cantati a *falso bordone* conservano tutta la poetica e pur immaginosa semplicità con la quale sono stati dettati. Se poi si ricorre agli *Introiti, Graduali* ed *Offertori;* alle *Sequenze,* alle *Antifone* ed agli *Inni,* allora ci si trova innanzi ad una propria e vera letteratura simbolica, in cui l'in-

tima ed ideale spressione poetica dei concetti, si fonde, in mirabile accordo, ad una forma semplice, piana quasi direi *casta*.

E questo mirabile accordo è tanto più accresciuto, tanto più si diffonde e si eleva se al testo aggiungesi la melodia gregoriana che l' accompagna. Intimamente concepita e resa nella proprietà delle sillabe, degli accenti, delle frasi, degli incisi, delle proposizioni, dei periodi essa è la melodia sacra per eccellenza, perchè del testo medesimo trae tanto la vita spirituale quanto la sua costruzione tecnica.

E poichè in un andamento melodico continuato ed indefinito; in un ritmo che si unifica e si fonde nelle proprietà metriche e prosodiache del testo: in procedimenti tonali che trovano la loro origine nella stessa melodia gregoriana, la polifonia classica seppe non solo mantenere, ma pur accrescere tali proprietà estetiche, così essa va riguardata come espressione altrettanto genuina di quel sentimento cristiano che aleggia in tutti i testi sublimi della liturgia cattolica.

Riguardare sotto altro aspetto le proprietà del testo liturgico, sarebbe errore, e tale errore da falsarne la sua natura. Certamente molti compositori, anche fra gli illustri del secolo scorso, si sono preoccupati del senso letterale delle parole; ma in esse vollero pur cercare quel lato filosofico e descrittivo che le stesse non potevano offrire e che anzi era in aperto contrasto coll' intimo significato liturgico del testo medesimo. Da ciò le *introduzioni* e gli *intermezzi* e le *perorazioni* orchestrali: da questo gli *a soli* i *duetti* e *terzetti,* le ripetizioni di parole inutili od assurde; le accentuazioni falsate: gli incisi o le proposizioni male interpretate nel contesto di un periodo; il soggetto principale della frase testuale trascurato per sforzarsi di illustrare a sproposito un episodio secondario. E da questa confusione, quindi la decadenza più palese degenerata poi in una vera profanazione liturgica ed artistica.

***

Proposito di chi traccia queste impressioni, queste semplici osservazioni, è stato quello di contribuire, sia pure in minima parte, a rivendicare all' arte sacra antica, tutta la sua altissima importanza storica ed estetica, spogliandola, per quanto sta in noi, dei pregiudizii con cui gli inesperti ed i profani, ancora si ostinano a giudicarla.

Il rinnovamento cristiano di questi ultimi tempi, il senso critico più positivo; il sentimento artistico più elevato fra cui l' arte religiosa va risorgendo, dànno diritto a sperare in una completa e totale restaurazione della polifonia vocale nella chiesa cattolica, in una nobile ed ardita resurrezione dell' arte italiana più pura ed ideale di cui la storia nostra abbia diritto ad inorgoglire.

IV.

Il pregiudizio che la restaurazione della musica sacra — come qualcuno pretenderebbe, sia impossibile a conseguirsi — possiamo dire che è completamente sfatato.

Elevate ragioni di liturgia, fortissime considerazioni storiche, ineccepibili criterî artistici stanno in favore della restaurazione, ed i fatti hanno cominciato a dimostrare che anche in Italia essa, oltre progredire per l' impulso datole dalla volontà della Chiesa, si impone ovunque per quella fortunata evoluzione psicologica, che va conquistando ineluttabilmente la giovane generazione.

Sarebbe ormai ridicolo ritenere che lo spirito cristiano, il quale sul declinare del nostro secolo va riconquistando il mondo, nulla possa per restituire nella Chiesa quella pura idealità religiosa, che con la religione è sorta; ridicolo sarebbe voler negare a sì nobile principio il diritto di abbattere quegli avanzi di rinato paganesimo, che con la scuola degli umanisti dapprima, degli enciclopedisti poi, ha potuto sostenersi per quasi quattro secoli. E ridicolo per queste ragioni sarebbe negare l' evoluzione e le conquiste che la musica sacra ha operato in Italia da tren' anni ad oggi.

Se ancora vi fosse qualcuno, capace di gettare il dubbio sul valore, sulla necessità e sull' esito della campagna iniziata in favore della riforma della musica sacra, leggendo le recenti ordinazioni pontificali dovrebbe necessariamente ricredersi e confessare d' aver avuto torto.

Non è però allo scopo di ricordare quel che si è fatto e si fa nei maggiori centri, non è per aggiungere commenti alle parole della Chiesa, nè illustrazioni alle ragioni artistiche, che á questo punto ritorno sull' argomento preferito, sibbene al semplice intento di studiare, di osservare, di trarre incoraggiamenti

onde render pratica la riforma nelle parrocchie di campagna.

Si dice da taluno: È vero; a Venezia a Milano a Padova ed altrove si fa, perchè v' ha ricchezza di mezzi, abbondanza di elementi, assenza di pregiudizî. Tutto questo però è semplicemente errato. La ricchezza di mezzi non vuol dire che basti a raggiungere l' abbondanza e la disciplinatezza degli elementi nelle città, assai di frequente tolti ad ambienti contrarî per natura alle pure mîa nifestazioni del sentimento religioso. L' assenza di pregiudiznon vuol significare assenza di sensualismo in chi ascolta, ed in chi eseguisce assenza di venalità; non comprende disinteresse, fede, entusiasmo.

Qui devo fare appello alla mia esperienza d' organista di campagna e ricordare che le minori difficoltà, il più ardente e vergine entusiasmo mi si manifestarono sempre per mezzo di poveri contadini diligenti, obbedienti, volonterosi, disposti ad educarsi, ad istruirsi a costo di qualunque sacrifizio. Dove mai potremmo trovare in grandi città simili potentissimi coefficienti?

Forse che a Venezia, a Milano si potrebbe riuscire a radunare, se non con l' incentivo del danaro, numerosi giovani disposti ad obbedire in tutto e per tutto al loro parroco, al loro maestro? Forse che in una delle città nominate si riuscirebbe a chiamare da paesi lontani parecchi chilometri, uomini stanchi dal diuturno lavoro e tuttavia desiderosi di apprendere?

Eppure quanto ho esposto avvenne, ed avviene in molte località specialmente dell' alta Italia. È quindi inesatto, a parer mio, sostenere tesi contrarie alla realtà dei fatti.

Nei piccoli paesi, ove per fortuna non sono penetrate le le abitudini molli e viziate delle città, basta l' energico volere di un solo, di un sacerdote o di un maestro; basta esso solo ad assicurare una completa riuscita all' impresa, un novello successo alla causa.

E questo non si potrebbe dire di altrî ambienti.

***

La questione della musica sacra si presenta sotto molteplici aspetti. Anzitutto deesi pensare, per necessità, al mezzo di distruggere ciò che di falso e di eterogeneo già esiste; poscia è mestieri istruire; e qui, senza dubbio, le condizioni per creare una nuova istituzione si presentano assai diversamente,

dalle città alle campagne. Taluno non vorrebbe distruggere sino a che non si fosse in grado di supplire con nuovi elementi. E poichè ad istruire questi nuovi elementi si pretende esistano insormontabili difficoltà, così si continua a far male, colla conoscenza precisamente del male.

Quest'osservazione, può sembrare ardita, ma non è meno vera!

Quanti sono d' accordo con noi in teoria, ed in pratica si rassegnano a fare il contrario! Eppure è manifesto che, ammesso essere falso, contrario alle leggi liturgiche un dato sistema, non si dovrebbe esitare un istante ad abbandonarlo.

Poichè si potrà tollerare che tale errato sistema si abbia a seguire nella musica profana, ma non si dovrebbe concederlo per la musica sacra, per la musica che entra nel Tempio, ove a Dio saremmo in dovere di offrire ciò che di meglio possono le nostre forze.

Ma se in molti luoghi anche accettando la riforma si fa male, è perchè si pretende far troppo; è perchè dura tuttora il deplorevole costume di credere e far credere non vi possa essere solennità nella Chiesa se non appendendo su pareti di marmo stracci di percallina, veli di cotone colorato; se non esponendo sugli altari palme di fiori di carta, se non portando sulle cantorie clarinetti, trombe, corni, timpani e tutta una batteria strumentale bene spesso scordata ed assordante, quasi sempre insopportabile a ben costrutti orecchi.

E qui, a smentire siffatto pregiudizio, mi aiuto con un ricordo personale.

Pochi giorni innanzi le splendide feste celebrate nell' aprile del 1895 in S. Marco di Venezia, ebbi occasione di visitare l' Eminentissimo Cardinale Sarto, allora Patriarca, oggi felicemente regnante col nome augusto di Pio X. Tutto soddisfatto Egli mi narrava aver voluto comprendere nel programma un Pontificale accompagnato dal puro e semplice canto gregoriano. « Mi osserveranno — soggiunse il Patriarca: — Come! un pon-
« tificale in canto gregoriano? Ma ciò non si è mai veduto!
« ciò non è solenne! »

« Ed io di rimando: Non è solenne il solo e vero canto
« della Chiesa? È questo pregiudizio che spero distruggere:
« voglio dimostrare che è ora e tempo di togliere dall' animo
« del popolo il convincimento che la cosidetta *Messa cantata*
« non sia valida perchè accompagnata dalla musica!

Infatti questo convincimento esiste fra il popolo, specialmente in Lombardia. Si va a *Messa cantata* per sentir un po' di musica, ma si è convinti che quella non sia una messa buona — come si dice in gergo dialettale — per le distrazioni tutt' altro che religiose che essa offre.

Quale prova più palese adunque della parte falsa, errata e riprovevole avuta dalla musica allegra nell' accompagnare le sublimi cerimonie liturgiche?

Per contro mi sovvengo di un altro aneddoto.

Era la prima volta che in un paese del milanese avevo potuto preparare una bella messa del Singenberger. Là durava il ricordo della famosa messa del Rossi, ma un silenzio completo di parecchi anni, causa la mancanza di un organo, aveva attutito gli allegri istinti dei cantori e degli ascoltanti. Mi presentai adunque con la nuova messa. Non dirò che la prima volta sia veramente piaciuta, ma in seguito essa conquistò tutti gli animi siffattamente che un giorno mi vidi fermare da un povero contadino il quale mi dichiarò tosto: « Così si va bene..... così si capisce che in questa messa, dove cantano tutti si vuol dire — siamo tutti eguali, siamo tutti fratelli! Quell' altra aveva quegli *a soli* quei *duetti* in cui uno voleva cantar più forte dell' altro per farsi udir meglio, e sporgevasi più in fuori dalla tribuna per essere meglio osservato. »

Quale preziosa confessione! E posso assicurare che in seguito cantori e popolo del paesello ricordato, ogni qualvolta si recavano per le feste nei vicini comuni del bergamasco, deploravano sinceramente le chiassate che si facevano e che si fanno sulle cantorie di quella regione, col pretesto di eseguire musica sacra.

Mi sembra per conseguenza che ad eliminare gli inconvenienti, gli abusi, le profanazioni, non debba sorgere dubbio, nè si debba frapporre indugio.

Sarà molto di guadagnato per la buona causa quando ognuno potrà dire con coscienza: « Nella mia chiesa gli abusi sono tolti. » Allora, si può quasi esser certi, il compito di erigere la nuova istituzione con migliori e più sicuri criteri sarà di molto facilitato, perchè tolto il pretesto di false abitudini, di licenze tollerate.

***

Ho detto, che in molti luoghi nulla si fa perchè si pre-

tende far troppo, e per me dichiaro che *troppo*, qualche volta, si pretende fare anche dove si crede far bene e dove, in apparenza almeno, si segue pure il giusto indirizzo.

Su questo punto esistono forti differenze fra ciò che in una città, per diverse favorevoli circostanze, si può ottenere, e quello che è possibile raggiungere da un coro di parocchie di campagna. È nella scelta del repertorio che bisogna cominciare ad aver la mano sicura. Poichè azzardandosi a voler eseguire musica troppo difficile, composizioni polifoniche di classici autori, per le quali si richiedono finezze di interpretazione, che solo un lungo studio, una disposizione felice, una sufficiente preparazione, un giusto collocamento dei cantori possono concedere, si corre poi rischio di far prendere in uggia agli uditori questa benedetta musica sacra che molti, non riuscendo per la mediocre esecuzione a comprendere, ripudiano senz' altro osteggiando in pari tempo lo stesso principio. Ed è questo gravissimo inconveniente che deesi assolutamente evitare.

Il repertorio deve essere formato di musica facile, di buon stile e di sufficiente effetto.

Non nascondiamo la verità!

Pretendere che le elucubrazioni metafisiche di compositori principianti, o le ricerche aride e fredde di chi non sa mettere in mostra che l' artifizio, formino l' ammirazione di un popolo semplice, ingenuo, che ama commuoversi, che ama innalzarsi nelle regioni dell' ideale per le vie del cuore e dell' anima, è assolutamente assurdo. E sprezzando ciò che gli viene presentato malamente sotto l' etichetta di musica sacra il popolo non farà che desiderare altri tempi. Per persuadere che nella musica d' altri tempi, anche in quella di celebri maestri, tutto era falsato, fa d' uopo sostituire ad essa della musica, che scrupolosamente liturgica, severamente condotta nello stile, facile a leggersi e ad apprendersi, mantenga in pari tempo quella proprietà che dalla musica non può disgiungersi assolutamente: *la melodia.*

Di questo vocabolo si è fatto pur troppo uno strazio concontinuo. Gli ingenui e gli ignoranti confusero melodia con volgarità; essi non seppero e non sanno rintracciare melodia nelle composizioni più antiche o più moderne, perchè della melodia si formarono un criterio falso e ridicolo. Melodia per essi non esiste che là dove havvi banalità nell' accompagnamento;

mentre la forma complessa della polifonia li persuade dell' assenza d' ogni andamento melodico.

Ma tuttavia a correggere simili pregiudizi non si potrà arrivare che componendo della musica non scolastica, non arida non fatta di maniera, bensì facile, piana veramente melodica e scrupolosamente liturgica. Oramai i cataloghi italiani e stranieri ne recano a sufficienza. Musica a due, a tre voci facile ad eseguirsi ed a comprendersi; melodica, ricca di buoni effetti, dettata da chiari maestri con criterî rigorosamente liturgici, se ne conta per fortuna in discreta quantità.

Certamente la scelta deve èssere fatta con discernimento, poichè non tutto quello che reca in fronte un nome tedesco, o la firma di un editore reputato, può essere accettabile ad occhi chiusi.

Ma se la scelta del repertorio da eseguirsi è necessario compierla con molto criterio, è poi altrettanto necessario studiarsi di rendere le composizioni stabilite con precisione e con giustezza, in poche parole, con severa accuratezza.

Anzitutto deesi aver molto riguardo nell' educar le voci. Non permettere loro di cantare a tutta forza — come facilmente si usa nelle campagne; — esigere una chiara pronuncia, specialmente delle vocali; una perfetta ed ampia respirazione. Coi ragazzi avere molto riguardo nel praticare simili regole, soprattutto la più importante che consiste nel cantar piano. Tale raccomandazione non sarà mai fatta a sufficienza.

In pari tempo guardarsi bene dal mantenere nel coro ragazzi di età troppo avanzata, per la ragione che oltre rovinare l' assieme con la loro voce stentata ed affaticata, possono essi stessi rovinarsi l' organo vocale e — giunti alla virilità — essere impotenti ad emettere un semplice suono che possa dirsi musicale.

E passo ad altre considerazioni.

Premesso che la musica da eseguirsi debba essere facile e spontanea, l' organo che accompagna non dovrà mai eccedere nella registrazione soffocando le voci e rendendosi causa, come spesso avviene, di false emissioni a cui inscientemente i cantori, per farsi sentire, si abbandonano.

Nell' interpretazione ritmica aver presente che occorre varietà; che deesi seguire la forma della composizione, e sopratutto aver riguardo al senso delle parole. Non è a dirsi

l'impressione disgustosa e penosa che lasciano nell' uditore quelle interpretazioni ritmiche uniformi da capo alle fine, sia che si cominci con un tempo lento, sia che si inizii il movimento con un tempo mosso. E non è a ripetersi quanto uno di tali errori di interpretazione basti a snaturare una composizione ed a far apparire mediocre, e magari insopportabile quello che realmente è bello ed interessante.

Nei coloriti bisognerà aver riguardo a schivare le esagerazioni, sia nel piano che nel forte; ed ancora, evitare quel facile e troppo comune sistema di alternare a vicenda l' uno e l' altro effetto, lo che farebbe cadere in una monotonia senza pari. Anche in questo caso il senso delle parole deve essere la sola guida per una giusta interpretazione.

Ma non ho detto tutto ancora.

È manifesto che il bisogno di riformare, nelle nostre chiese, la musica sacra è sorto dalla necessità di rispettare integralmente la liturgia e ad essa di uniformarsi. Un direttore di cappella, un maestro organista, per conseguenza, non deve curare la sola parte musicale propriamente detta, ma ancora tutti quegli accessorî che ad essa si riferiscono.

Vedasi per esempio come in molti luoghi, dopo una lodevole esecuzione di buona musica, per le risposte al celebrante si lasci correre tutto con vecchi e barocchi sistemi. Ed allora si odono voci alte e fioche sbizzarirsi con dei ritornelli improvvisati degni in verità di compassione. Ma perchè in tal caso non apprendere le semplici e pur così belle risposte gregoriane fissate dai libri liturgici?

Il canto dei *Salmi* eseguito dai cantori del coro, gli *Inni* soliti a cantarsi dal popolo, meriterebbero un po' di attenzione, ed io credo che con una piccola dose di buona volontà non si dovrebbe durare fatica ad introdurre un po' di ordine anche in simili parti del canto liturgico.

Ma cosa si dovrà dire degli organisti?

Ad essi bisognerebbe ricordare che un articolo delle istruzioni pontificie sulla musica sacra, vieta di abbandonarsi sull' organo a delle improvvisazioni, quando non lo si sappia fare convenientemente. Vero si è peraltro che tutti si reputano capaci di tanto; ma a costoro deesi osservare che invece di fidarsi della propria assai problematica fantasia, dovrebbero almeno avere la modestia di riconoscere la superiorità di quei maestri che per l' organo

hanno dettato buone composizioni, e ad esse ricorrere senza tema di offendere la propria dignità di organisti. Ed in ogni caso a me sembra che l' autorità del parroco dovrebbe essere tale da togliere dall' anima di un organista siffatto tutte le velleità di credersi felice improvvisatore.

Dopo gli organisti, e fors' anche prima, deesi volgere un po' di attenzione agli organi. Per verità le conquiste fatte in pochi anni dal sistema detto liturgico sono state innumerevoli. Oramai gli organi costrutti con campanelli, tamburi e rollanti; gli organi pieni di trombe, tromboncini, clarini, fagotti, contraffagotti e corni inglesi, si possono contare sulle dita.

Nondimeno giova ricordare che in molti luoghi non si vuol costruire un organo moderno, cioè a due manuali con almeno ventisette pedali ed a registri interi, perchè, si dice, manca l' organista capace di suonarlo. In altri viceversa l' organista ricusa di suonare musica scritta e veramente liturgica perchè non possiede un istrumento sufficiente, nè per tale mancanza gli è dato studiare seriamente.

Per provvedere affinchè in avvenire le scuse degli organisti non abbiano alcun fondamento, dove si dovrà procedere alla costruzione od al restauro di un organo, sarà bene non nutrire alcun dubbio sul sistema da scegliere. ed affidarsi a quello che oramai è il più accetto, cioè al cosidetto *sistema liturgico*.

***

Nel settembre del 1895 ebbi occasione di imprendere un viaggio per l' Austria meridionale allo scopo di osservare ciò che lassù si fa per la musica sacra, sia nelle grandi cattedrali che nelle parrocchie dei piccoli paesi. Ho riscontrato anche là buone e mediocri cose ad un tempo. Gli abusi, le licenze in fatto di liturgia non son poche. L' ommissione nella messa di parti che si dovrebbero assolutamente eseguire, l' abuso della lingua ted esca perfino nelle parti fisse della messa, l' introduzione delle donne nel coro, sono trasgressioni di cui in Italia fortunatemente non abbiamo esempio.

Al contrario, sebbene non dappertutto, il genere di musica che si eseguisce, è assai più nobile, assai più elevato di quello che non si usi da noi. E pure — specialmente là dove le cappelle sono ben costituite — non si dura fatica ad eseguire i più celebri capolavori delle diverse scuole italiane. Ma perchè

tutto questo non si potrà ottenere anche da noi ove, sia pur detto, l' ingegno è più pronto, l' istruzione più rapida, le voci più chiare, più fresche, più spontanee?

Ciò che a noi manca, almeno in apparenza, è la perseveranza, è quella assiduità allo studio costante, alle esercitazioni periodiche, senza di cui l' ingegno naturale non approda a verun serio risultato.

Ma qui devo ripetere ciò che già ho detto al principio di questo scritto. Una prova che la buona volontà può riuscire a lieti risultati ormai ce l' offrono molte parrocchie delle diocesi dell' alta Italia ove si sono istituite numerose e frequentatissime scuole le quali, si può sperarlo con fondamento, in avvenire, con lo studio perseverante e costante, sapranno giungere ad onorevole meta servendo d' esempio e d' incoraggiamento alle altre che dovranno pur sorgere e prosperare.

V. (*)

Eccellenze, Signore, Signori!

Anzitutto chiedo scusa se mi permetto di prendere la parola in italiano, ma ho pensato che qui ove illustri colleghi hanno parlato e parleranno nell' ardente idioma che ha propagato pel mondo le mistiche contemplazioni di S. Teresa di Gesù; qui ove poco fa ci accarezzava l' animo il fine linguaggio che fu sulle labbra di S. Francesco di Sales, la voce mia non potesse essere che una eco, povera, umile e modesta, se volete, ma sincera, fedele, convinta della favella usata da S. Francesco d' Assisi nelle sue sublimi aspirazioni verso l' infinito della Divinità a cui, sette secoli or sono, la di lui anima pura santamente si abbandonava.

Vi parlo adunque in quel dolce idioma che ha fatto piangere e pregare; che ha commosso e fatto vibrare tanti cuori d' artisti i quali attraverso le vicende fortunose delle nazioni, hanno pur conservato dell' affetto per il mio bel paese.

Ma un altro pensiero m' ha incoraggiato a presentarmi qui ed a parlare in italiano.

(*) Discorso tenuto alla *Festa internacional dedicada a la reforma de la Musica religiosa* il 31 Agosto 1896 in Bilbao alla presenza dei Vescovi di Madrid - Alcalà e di Vitoria.

Nell' animo di quanti siamo presenti, di quanti da lontani e diversi paesi siamo qui convenuti per stringere con nodo di personali ed intimi affetti le già provate amicizie, regna vivo ardente il desiderio di dedicare tutte le nostre forze alla restaurazione dell' arte latina espressa dall' idea cristiana e cattolica. È vivo in tutti noi l' intento di resuscitare il culto delle nostre tradizioni; di scuotere dal lungo letargo, dal sonno secolare, forze rimaste inerti, di far risplendere quella luce di civiltà e di grandezza che parve per qualche tempo offuscarsi e morire.

Mi sarebbe quindi sembrato far torto al mio paese, alle sue gloriose tradizioni se io, il solo italiano presente, non vi avessi esposto il mio pensiero, e non vi avessi confidato i miei affetti di artista cattolico, in quella lingua che sorse nella culla della gran patria latina.

Si volle credere e far credere un tempo che l' arte antica fosse morta e sepolta per sempre. No o signori ! L' arte nostra non è morta: essa resuscita gigante, e resuscita rinvigorita, rafforzata da un soffio di spirituale e mistico entusiasmo che oggi unisce ed affratella gli animi nel desiderio più puro di un sereno ideale.

La restaurazione della musica sacra non è l' ultima conseguenza di questa fortunata evoluzione dello spirito nel nostro tempo. E sebbene un sì alto principio abbia visto travolgere molte forze, deprimere energie, spegnere nobili entusiasmi, pure l' idea ha attraversato le più alte cime nevose delle montagne, i burrascosi flutti dell' oceano, dappertutto imponendosi, dappertutto reclamando ad alta voce il suo posto, quel posto in cui i grandi nostri maestri del passato la collocarono, rendendola sempre più luminosa attraverso i popoli, attraverso le generazioni.

La presenza dell' illustre mio amico Felipe Pedrell, non mi trattiene certamente del ricordare tutta l' efficacia dell' opera sua eminentemente intesa a rilevare, a ridonare all' arte ispanica la sua grandezza antica. Prima di lui le idee intorno alla antica scuola musicale della Spagna erano molto imperfette. Oggi la luce risplende sul passato: il velo si è squarciato; i nomi di Morales, di Vittoria, di Guerrero, di Cabezon, di Gines Perez si ripetono ovunque; dappertutto le loro opere si studiano; ed a quei nomi appunto si unirà nella storia avvenire l' altro a noi sì caro di Felipe Pedrell.

Un giorno, non è gran tempo, trovandomi con un illustre musicista italiano, mi punse il desiderio di fargli vedere ed udire il superbo mottetto *Emendemus in melius* di Morales.

Quella voce del tenore che penetra tra mezzo alla composizione col tema principale, ad ogni tratto ripetendo: *Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris,* oltre che esser cosa di una potenza indescrivibile, può anche venir considerata come una delle più efficaci espressioni della lirica antica.

Tremante e commosso andavo ripetendo le frasi superbe di Morales, quando voltomi verso il mio compagno, lo vidi piangere e piangere intensamente come un bambino.

Rammento ancora che a Roma in una delle esecuzioni offerte lo scorso anno della *Società Bach,* questa medesima composizione del glorioso maestro spagnolo, destò nel pubblico la più viva commozione sollevandolo tale entusiasmo da significare ben altro che il puro diletto sensuale.

Ricordo altresì le impressioni subite e manifestate dal pubblico due anni or sono nelle diverse città d' Italia ove con l' esecuzione delle sue sublimi composizioni si volle commemorare la data del terzo centenario dalla morte del grande Pierluigi da Palestrina. Fu come l' apparizione di un sole i cui raggi di fuoco illuminassero, riscaldassero tante menti, tanti cuori.

Oh, ma non è morta adunque la vostra sublime poesia, o grandi maestri che avete lodato Iddio col vostro genio immortale!

Non è morta l' arte vostra, come non morrà giammai l' onda di ispirazione e di aspirazione ideale del divino poeta Dante Alighieri, di Giotto fiorentino, di Sandro Botticelli, di Mino da Fiesole, i grandi poeti cristiani del pennello e dello scalpello, vissuti là in mezzo alla bella Firenze, la terra dell' arte, dei fiori, e della poesia.

A Parigi, prima nella capitale di Francia, da breve tempo è sorta la *Schola cantorum di S. Gervais,* ed i chiari rappresentanti di essa, qui presenti, hanno consacrato nobili sforzi alla propagazione dell' antica arte latina, della vera musica liturgica.

Una tale opera ha già dato splendidi risultati, e da parte mia — lo affermo con tutto il cuore — non posso che augurare all' Italia, alla patria di Palestrina, una falange di giovani e di valenti pari a quella degli illustri colleghi di Francia. Oh, allora potremo affrontare e trionfare delle nuove avversità, con-

seguenza unica e sola delle specialissime circostanze in cui si trova il mio bel paese in fatto di musica liturgica.

Venti e più anni son passati dal giorno in cui un giovane prete milanese pieno di ardore e di volontà, edotto di un fatto indiscutibile e cioè, che le leggi della Chiesa per quanto riguarda la musica sacra non venivano affatto osservate, incominciò a manifestare le sue intenzioni di dedicarsi alla restaurazione di un ramo sì importante della liturgia cattolica. Oggi mercè il primo lavoro del Padre Amelli, in Italia si sono fatti dei consolanti progressi, ma per essere sincero dirò anche che siamo ancora lontani dall' aver raggiunto la tanto desiderata unione di intenti. Ciò dipende dalle diverse abitudini, dai vari costumi, dalle tendenze opposte fra di loro nelle diverse regioni d' Italia.

Nondimeno queste secolari e diverse tradizioni, a mio parere, non possono, o almeno non dovrebbero, portare a contraddirsi nella Chiesa, perchè nella Chiesa abbiamo sempre avuta l' unità della fede e nella Chiesa medesima l' unità stretta del rito liturgico. Le speciali tendenze di un popolo potranno manifestarsi nei costumi, nelle abitudini popolari di indole affatto profana, ma non dovrebbero manifestarsi nella Chiesa, ove ciò che prevale è quel simbolo religioso che tutto il mondo comprende, che tutto il mondo sente nell' animo.

Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.

In ciò sta la grandezza della fede cattolica, e questa sublime, questa grandiosa unità di sentimento religioso fra i diversi popoli, non dovrebbe manifestarsi nell' arte sacra con tali differenze da render quasi nulla la stessa unità liturgica, voluta sempre in ogni tempo dalla Chiesa, maestra e madre.

Ecco perchè, per l' Italia almeno, non è accettabile la giustificazione degli abusi nella musica sacra colla ragione dei costumi e delle diverse abitudini fra le diverse regioni.

A render nullo un simile pretesto, basti ricordare che trecento anni sono le opere di Palestrina si eseguivano non soltanto a Roma, ma benanco in quella Venezia ove la celebre Repubblica con la Chiesa di S. Marco aveva eretto un santuario al culto della religione e dell' arte; basti ricordare che a Mantova nella Cappella dei Gonzaga; a Ferrara durante la dominazione degli Estensi; a Modena, a Genova, a Bologna, a Firenze, a Napoli, in Germania, in Francia, dappertutto le opere del

Palestrina correvano nella stessa guisa che le creazioni dei celebri maestri d' altri paesi venivano importate in Italia e vi si eseguivano.

Schutz fu a Venezia allievo di Gabrieli, mentre Luca Marenzio si avviava alla corte di Polonia e Scandella si stabiliva presso l' Elettore di Sassonia; ed in questo scambievole cosmopolitismo artistico, nasceva e prosperava la grande arte cristiana.

Le diverse manifestazioni che portarono poscia all' abuso ed alla decadenza, vennero in seguito; quando finirono per prevalere nella Chiesa tutti i sentimenti dell' arte profana, tutte le forme della rinascente arte pagana.

Per conseguenza, o signori, debbo dire che non mi pare accettabile la tesi sostenuta da alcuni: quella, che ciò che avviene in Germania e nel Belgio non debba essere possibile in Francia, in Ispagna ed in Italia. Non dimentichiamo che l' arte nostra è arte pertettamente liturgica, la quale nella liturgia appunto si fonde intimamente in una sublime e grandiosa unità di rito, di linguaggio e di sentimenti.

Ed ecco perchè, traviati in passato da un simile principio, la restaurazione della musica sacra oggi va sempre più imponendosi. La necessità di attendere ad essa l' ha indicata la Chiesa medesima con le sue ripetute prescrizioni; l' hanno suggerita ed insegnata i più eminenti Vescovi.

Per quanto riguarda l' Italia, devo appunto ricordare la celebre *Pastorale* di S. E. il Cardinal Sarto, Patriarca di Venezia. Tutto quanto in essa è detto vale a sufficienza per dimostrare come la restaurazione della musica sacra sia un campo nel quale tutti gli artisti che si sentono cristiani e cattolici, devono tenersi obbligati a lavorare indefessamente.

Eccellenze, Signore e Signori!

Una circostanza felice, fortunata, ha chiamato in questi giorni a Bilbao diverse persone che l' arte sacra coltivano con indefesso amore.

Voi avete udito ed udrete in brevi saggi quel significhi l' arte antica liturgica. Le esecuzioni dell' *Orfeon Bilbaino* ve lo proveranno.

Ebbene! Permettetemi di dire che dalla riunione di oggi deve sorgere un nodo indissolubile di affetti e di sentimenti che

all' ombra dell' altare di Cristo abbia a riunire gli animi degli artisti e dei fedeli.

Se la politica talvolta può dividerci, oh, non dimentichiamo noi che siamo fratelli in Cristo, fratelli di razza, fratelli nelle manifestazioni dell' arte, che la nostra arte latina appunto perchè eminentemente cristiana, ha fatto meravigliare il mondo intero!

Il nostro emblema sia dunque, *nunc et semper:* per la religione e per l' arte grande dei nostri avi.

VI.

PIERLUIGI DA PALESTRINA

Oltre trecento anni sono trascorsi dalla morte di Pier Luigi da Palestrina, il musicista più illustre, se non il più noto, e certo il compositore che alla storia, più d' ogni altro, ha legato indissolubilmente il proprio nome. Il progresso tecnico dell' arte, il gusto modificato, il genere sacro polifonico-vocale, per la maggior parte abbandonato; nulla ha potuto far di menticare il nome e le opere del Palestrina; chè anzi oggi, per quel ritorno all' antico che, come nelle altre arti, si va manifestando pure nella musica a tutto vantaggio della musica chiesiastica, il nome di Palestrina desta ovunque un interesse vivissimo, mentre le sue creazioni sono divenute come il programma di chi attivamente si adopera per la restaurazione della musica sacra.

Non è un luogo comune, non è una frase fatta per Palestrina e per le sue opere, *l' immortalità !* I secoli hanno travolto nell' oblio e nella oscurità successi clamorosi, fame mondiali, opere che parevano destinate a non mai perire; ma Palestrina, il quale in vita non godette forse della gioia del trionfo, e le magistrali composizioni sue rimangono, al cospetto di tre secoli di storia, giganti, inimitabili nella grandiosità della forma nella sublimità dell' ispirazione.

E questa a parere mio, è la proprietà di tutta l' arte cristiana; la potenza della fede congiunta alla sapienza dell' arte che danno vita ai più grandi capolavori. L' architettura, la scul-

tura e la pittura offrono al proposito splendidi esempi. La musica ripete il miracolo con Palestrina.

Non voglio tessere qui la biografia del sommo cantore romano. Ogni *Lexicon musicale,* le *Enciclopedie,* gli *Annuari,* i *Dizionari* tutti: ogni libro che tratti di storia dell' arte in genere, e della musicale in ispecie, ha notizie sufficienti intorno al maestro che vide la luce al principio del secolo XVI nella cittadella di Palestrina.

Qualche errore di data venne recentemente corretto da' suoi amorosi e diligenti biografi. Fra gli storici più attendibili e più diffusi che il nome e le opere di Palestrina presero ad oggetto dei loro studi, meritano particolare menzione il Baini, l' Ambros e l' Haberl. Quest' ultimo condusse a termine la ristampa di tutte le opere dell' insigne compositore, iniziata tempo addietro dal Commer presso l' Editore Breitkopf und Härtel di Lipsia.

Ed il Busi nel suo dotto studio sul P. Martini (1) consacra pure qualche pagina al Palestrina, rettificando, con grande vantaggio della verità, una specie di leggenda formatasi intorno alla genesi della celebre messa dedicata a Papa Marcello.

Si era detto che proibita nelle chiese, pei decreti del Concilio di Trento, l'esecuzione di musica polifonica, allo scopo di togliere gli scandali ingenerati coll' esecuzione della musica profana e triviale allora in voga, Palestrina colla sua immortale composizione, fosse riuscito a far recedere Papa Pio IV da tale determinazione, salvando così le sorti dell' arte medesima. Ma nulla prova la veridicità di questa asserzione, come neppure è assicurato in nessuna maniera che Palestrina avesse presentato al Collegio Cardinalizio tre messe per una specie di giudizio nel quale fu scelta quella dedicata a Papa Marcello II.

È vero al contrario che Pierluigi con decreto di Paolo IV in data 30 luglio 1555, veniva cancellato dal novero dei cantori pontifici, insieme ad altri suoi due compaesani, perchè *ammogliato.*

Ma al dolore ed al danno recato al sommo maestro da tale deliberazione, venne riparato in parte dall' offerta fattagli dal Capitolo della Basilica Lateranense di voler assumere il posto

---

(1) L. Busi. *Il Padre Gio-Batta Martini.* V, I° pag. 253 Zanichelli Bologna.

di Maestro di cappella a San Giovanni Laterano; poscia dal Capitolo della Basilica Liberiana che nel 1561 lo invitava a dirigere la Cappella di S. Maria Maggiore; in fine dal Capitolo stesso della Vaticana che alla morte di Giovanni Animuccia (1571) reintegrava il Palestrina nel posto che già gli era stato conferito da Giulio III.

Nè deesi dimenticare o tacere che, in breve, Pierluigi andò man mano godendo della stima di parecchi regnanti e dell' amicizia, come dell' ammirazione, dei più insigni musicisti d' Europa di quel tempo. « Giovanni Matteo Asola da Verona fecesi promotore appunto di una pubblica dimostrazione di deferenza e di stima al grande maestro. A tale scopo egli si rivolse ai più distinti compositori di musica sacra che allora fiorivano in Italia; e propose che ciascun di loro dettasse un salmo, onde formarne una raccolta da darsi alle stampe, intitolandola al nome del Palestrina, quale omaggio che i cultori dell' arte tributavano a lui, sì come a *maestro dei maestri* ». (1)

Tanto e si giusto favore non andò mai scemando; chè accrebbe sino a diventare, specialmente negli artisti, un culto. Il quale se per alcun tempo rimase al solo stato platonico, oggi si risolleva potente e si manifesta ovunque con segni evidenti di grande universale favore.

Il genio di Palestrina ritemprandosi alle pure fonti del canto gregoriano, purificando le nuove forme dell' arte polifonica, ingigantì la musica sacra con sublimi creazioni in cui la tecnica e l' estetica trovano la più completa ed ideale estrinsecazione e che fino ad oggi rimasero assolutamente insuperate.

Certo i secoli futuri si domanderanno se, come le melodie gregoriane, anche molte delle palestriniane per avventura non siano state dettate da quei primi cristiani che dominati, soggiogati dalle idealità della nuova fede, assorsero, in tutte le manifestazioni dell' arte, al più alto grado d' espressione.

***

Molti, a corto di cognizioni — e fra questi possiamo mettere senza riguardo e senza rimorso parecchi di quei musicisti i quali godono benanche il favore delle folla — punto conoscendo una nota di Palestrina, insegnano e proclamano

(1) Busi op. citata pag. 271

che l' arte sua è puramente scolastica, e talvolta anzi *arida scolastico !*

Già una scuola di musicisti della rinascenza fiorentina nella prima metà del secolo XVII, aveva sentenziato in tal guisa della musica di Palestrina, lanciando furiosamente i suoi strali avvelenati contro lo stile musicale del glorioso maestro romano.

Eppure chi lo direbbe? Le composizioni di Palestrina oggi ci appaiono monumenti colossali contro cui, nulla poterono le ingiurie del tempo. Chè anzi, il tempo — al pari che per le grandiose cattedrali gotiche, pei mosaici delle basiliche bisantine — operò sulla polifonia palestriniana un' azione così efficace, da renderla inalterata ed inalterabile attraverso a tutti i rapidi mutamenti di sistemi, di gusto, di scuola e di stile per cui la musica è passata in tre secoli.

Ben diversamente è accaduto delle composizioni degli invidiosi e feroci critici di Palestrina. Esse ci appaiono oggi così meschine, melense e puerili da muovere quasi il riso.

La scuola di cui dico, capitanata dall' ameno Lelio Guidiccioni il quale assai prima si era scagliato contro l' insigne organista Luzzasco Luzzaschi, tentando demolirne la fama che lo stessto Claudio Merulo sostenne e difese con calore — il Guidiccioni appunto, assieme al Pietro della Valle ed al Doni, non si vergognò di scrivere di Palestrina cose addirittura sbalorditive. Ed il secondo dell' illustre triade, dopo avere asserito, con magnanima generosità, che anch' egli era indotto ad ammirare le opere di Palestrina, aggiungeva tuttavia che « però queste cose si hanno ora in pregio, non per servirsene, *ma per conservarle e tenerle riposte in un museo come bellissime anticaglie* ». Da parte sua il Doni aggiungeva che lo stile di Palestrina era *una barbarie ! !*

Così si giudicava pochi anni appresso la morte di Palestrina delle sue opere, e così, pur troppo, ancora si asserisce da taluni in alcune scuole d' Italia.

Non occorre dire che tutto questo è ridicolo, è puerile, è meschino. Quelli che sostengono dover l'arte guardare innanzi e non volgersi ai tempi passati, non conoscono nè sanno comprendere cosa sia la musica italiana del secolo XVI. Essi ignorano che con tutta la sua gloriosa scuola, ogni artifizio era scomparso, e che la decadenza fece capolino di nuovo allorquando l' artificio tornò appunto ad imperare, in special modo per

causa di quella scuola napoletana che visse sì a lungo. Quei secoli che si scordarono della *Divina Commedia:* quelle lunghe epoche in cui la scuola dei pittori quattrocentisti fu obliata, possono paragonarsi a quei periodi di tempo nei quali si ebbe paura di Palestrina come di uno scolastico artificioso pretendendo — senza conoscerne una nota — relegarlo fra le anticaglie di interesse puramente storico. Chi allora avrebbe osato asserire che quella di Palestrina è una vera, grande e perfettissima arte?

Così ne parla il Busi, ed alle sue parole mi riferisco volentieri perchè esprimono a meraviglia la pura oggettività « Il genio di Palestrina, emancipatosi dalla aridità delle forme « viete e convenzionali, si sollevò a sfere inesplorate, *spiegan-* « *dovi una potenza d' invenzione* ammirabile. Egli seppe impri- « mere al proprio stile un carattere di dolcezza ad un tempo « e di nobiltà mediante il succedersi di armonie larghe, sem- « plici, elette; mediante l' alternarsi di pensieri melodici elevati « e grandiosi, *che talvolta toccano il sublime*. Il Palestrina, sotto « questo aspetto, fu veramente iniziatore d' una salutare riforma « nella musica destinata al culto: egli fu novatoae insuperato, « e *fors' anco insuperabile* ».

Certamente la critica arcigna e severa potrebbe nelle composizioni di Palestrina, osservare qualche disuguaglianza di stile; qualche ripetizione; potrebbe ancora nei suoi ultimi lavori rintracciare una vera decadenza. Ma se si pensa alla mole sterminata dell' opera sua, meritano bene qualche giustificazione anche le deficienze di stile o d' ispirazione. Novantasei *Messe* egli compose; tutti i *Mottetti* e gli *Offertori* che possono ricorrere nell' Officiatura di un intero anno; *Salmi, Inni, Antifone*, ecc.

Meglio che alla musica sacra, però se la critica può trovare motivo per damuovere degli appunti, è a qualcuno dei celebri *Madrigali* sul « Canzoniere » di Petrarca, nei quali, più che nelle *Messe*, è manifesta la preoccupazione di Palestrina di voler monodizzare lasciando prevalere sulle altre una sola voce. In ciò si pa- lesa la proprietà del nuovo stile che qualcuno andò proclamando per il solo stile melodico, quasi che dove esiste polifonia, la melodia venga affatto proscritta! Come è chiaro, questa asserzione è abbastanza temeraria; ma è stata sufficiente per far durare qualche secolo uno stolto pregiudizio. Palestrina abbandonando

alquanto la via che sola, senza dubbio, lo condusse all' immortalità, volle sacrificare egli pure alla moda musicale de' suoi ultimi anni. E dettò quelle pagine le quali accostandosi al nuovo stile — che pure i di lui seguaci ed allievi non vollero seguire — bastarono a far cadere in contraddizione Ettore Berlioz che sul conto del sommo polifonista ebbe dei giudizi molto avventati. Al contrario, in difesa del genio di Prœneste, sorsero testimonianze assai significanti.

Riccardo Wagner non solo si abbeverò lungamente alla fonte palestriniana, come nel *Parsifal* appare evidente, ma volle far eseguire, volle trascrivere e ridurre per suo studio alcune di quelle opere immortali. E ciò avvenne nel tempo in cui il maestro tedesco dirigeva la cappella di corte a Dresda.

Giuseppe Verdi, un giorno scriveva ad Hans de Bulow, invocando il ritorno all' arte di Palestrina in nome delle *vere tradizioni italiane*. senza dubbio tali parole avranno confuso quelli che nel celebre « *ritorniamo all' antico* » non avevano ravvisato che il consiglio di ritornare addietro qualche diecina d' anni. Ma le parole della nostra maggior gloria musicale devono esprimere a sufficienza per i giovani. Nell' arte di Palestrina è riposto il segreto dell' avvenire musicale d' Italia.

Questo il motto che dovrebbe essere scolpito nelle aule dei nostri Conservatori di musica: questo il monito ed il consiglio che maestri e scolari dovrebbero sempre aver presente, a tutela delle tradizioni dell' arte nostra, ed a disdegno delle troppo facili apostasie artistiche, cui il nostro tempo, più d' ogni altro, col pretesto di seguire un giusto eclettismo, che al contrario potrà riuscire fatale, va deplorevolmente avviandosi.

Ed il motto e l' azione si compendi in queste sole parole: *Revertimini ad fontem Prœnestini!*

***

Le cronache artistiche le quali narreranno gli avvenimenti di cui fu testimone il declinare del secolo XIX, non potranno dimenticare il tanto combattuto e fieramente avversato risveglio per la restaurazione, nel campo della musica sacra, della grande arte antica, del grande e sublime ideale liturgico.

Giovanni Pierluigi da Palestrina ed Orlando da Lasso, vissuti nella medesima epoca, morti nello stesso anno, il primo a Roma, l' altro a Monaco di Baviera, hanno illustrato dei loro

nomi la storia dell' arte così, che lungo volgere di anni non valse nè varrà a cancellarne la gloriosa memoria.

Non poteva quindi passare inosservata la ricorrenza del terzo centenario della loro morte, e questa data venne ovunque celebrata nel 1894 come convenivasi; cioè coll' eseguire, col far comprendere alla folla e col far risorgere a nuova vita le opere immortali di quei due sommi compositori.

Vanno menzionate perciò le grandiose feste di Ratisbona, di Monaco di Baviera e di Berlino; di Vienna, di Colonia e di New-Jork; le solenni onoranze di Parigi e di Bruxelles, di Breslau e di Praga; le commemorazioni celebratesi a Roma al cospetto della corte pontificia ed a Milano, ripetutamente, con grande successo alla Metropolitana ed all' Istituto dei ciechi col concorso di tanti seguaci della riforma della musica sacra, convenuti da ogni parte di Lombardia. Infine vanno rammentate le feste di Torino e di Parma ove, prima ancora avesse a radunarsi il II. *Congresso nazionale di musica sacra*, le mistiche note delle messe palestriniane e le gioconde melodie vagamente svolte sui sublimi versi dei madrigali petrarcheschi, si si ripercossero nella sala dedicata a quell' illustre vegliardo il quale, proclamava, l' italianità dell' arte musicale risiedere intieramente nelle opere di Palestrina.

Dappertutto ove il principe della musica fu con tanta festa ricordato, dovunque le pure, le serene ed incorrotte ispirazioni celate nelle sue paradisiache composizioni si sprigionarono, si ripercossero, sia per le volte di maestose cattedrali che in ampie e ricche sale, dappertutto la commozione più intensa scosse profondamente gli animi, la meraviglia si lesse su tutti i volti; ovunque l' entusiasmo scoppiò irrefrenato.

Parve che un orizzonte nuovo si aprisse agli occhi dei presenti; che un' onda di sublime melodia, mai dapprima nè immaginata nè udita, s' accostasse all' orecchio degli ascoltatori; che un senso nuovo, un fascino arcano si insinuasse nel cuore nella mente e nelle più intime latèbre dello spirito.

Fra coloro che preoccupati quotidianamente di cogliere a volo le impressioni del momento; di ritrarre lo stato psicologico della generazione presente, nelle condizioni le più mediocri dello spirito; fra coloro i quali in ogni circostanza affettarono la più grande indifferenza per quel salutare ed invocato *ritorno all' antico* che specialmente nel campo della musica sacra va

da qualche anno manifestandosi, vi fu chi ebbe a fare una confessione la quale nel nostro caso è a ritenersi preziosa.

« Palestrina il grande — si è scritto — il padre della « nostra musica, a così enorme distanza da tanti per cui le « convenienze, l' opportunità, i riguardi così spesso occupano « il nostro lavoro critico, dovremmo porlo nel suo vero posto, « lumeggiandolo di quella esclusività di cui è degno ».

Da queste parole adunque si può arguire, che non per convenienza, non per opportunità, le opere di Palestrina vanno suscitando in tutto il mondo civile, in questo albore di nuovo secolo tanta meraviglia e sì grande entusiasmo.

« Dopo tanto correr di secoli — ha scritto di recente un musicista romano — « dopo così vari e potenti progresssi « dell' arte, il mondo non resiste alla più profonda ed intensa « commozione, avanti all' esecuzione, delle creazioni palestri- « niane ».

Simili affermazioni ritraggono al vivo il movimento che si manifesta ovunque a favore di un' arte sì mirabile e perfetta. E non è già a titolo di curiosità storica, non è come studio delle origini dell' arte, che si va propagando la resurrezione delle opere del sommo maestro romano; bensì quale espressione estetica, viva, vera, palpitante, che per alcun tempo potè rimanere dimenticata, ma la quale oggi al mondo, desioso di nobili ed ideali emozioni, riappare in tutta la sua affascinante grandezza.

Altra volta chiudendo una serie di brevi illustrazioni ad alcune composizioni del Palestrina, eseguite con tanto successo a Milano, credei poter compendiare le mie parole nel seguente periodo che qui credo di dover ripetere:

« L' opera di Palestrina a mezzo il secolo XVI demoliva « ed annientava l' arida scolastica e le profanità volgari dei « compositori fiamminghi; l' opera di Palestrina scaccia oggi « dal Tempio la musica che più nulla di sacro nè di artistico « ritiene, per restituire in tutta la sua ideale purezza la vera « arte cristiana, la vera arte sacra ».

***

Della magnificenza dell' arte palestriniana abbiamo esempio perenne nella complessa polifonia dei *Mottetti* e degli *Offertorî* nei quali l' ispirazione talvolta supplice e devota, tal' altra energica, grandiosa e solenne si sviluppa e si intreccia fino ad

echeggiare in una straordinaria intensità sonora. Ma in alcuni *Responsorî* della Settimana santa, composti per lo più in istile omofono si riscontra ancora una strana analogia con le creazioni di un grande compositore moderno, il quale dalla tavolozza strumentale cercò trar partito così da accostarsi a quegli effetti di colorito ed a quella struttura che caratterizzano appunto le composizioni vocali del principe della musica. Infatti molte volte leggendo e, più ancora, ascoltando le opere del sommo di Palestrina, sentiamo riaccendersi nello spirito quelle impressioni ideali che l' arte eletta di Riccardo Wagner seppe far scaturire da quei drammi mistici i quali più d' ogni altra opera, e forse per lungo tempo ancora, terranno scolpito il suo nome a caratteri d' oro sulla cima di quel monte dal quale, ricevendo luce dal passato, irradia tutto l' avvenire dell' arte.

Il tema principale con cui *Lohengrin* svela alla folla che meravigliata lo circonda, il segreto della sua origine; quel tema il quale è come la sintesi di immenso dolore e di ineffabile amore, e che compendia tutta l' istoria, triste e gloriosa, del Figliuol di Dio venuto in terra a redimere l' umanità, *in potentia* si può forse rintracciare nel Responsorio *Tristis est anima mea* del Palestrina. Certo la palese corrispondenza tecnica ed estetica fra le due celebrate composizioni non può ritenersi casuale quando si pensi allo studio indefesso praticato da Wagner sulle opere di Pierluigi ed all' entusiasmo ch' egli ebbe sempre a professare ed a manifestare pel grande maestro romano.

Ma oltre a questa palese concordanza di intendimenti e di mezzi nell' estrinsecazione del pensiero, del concetto e della forma, fra Palestrina e Wagner, merita qualche osservazione un altro importantissimo fatto.

Un sublime momento liturgico, quello della Pentecoste, potè ispirare a Palestrina il grandioso mottetto *Dum complerentur* a 6 voci; a Wagner la cantata *La cena degli Apostoli,* e poscia quel capolavoro, che è come il riassunto di tutto l' avversato eppur glorioso cammino wagneriano, *Parsifal.*

Simili prove di fatti inoppugnabili dovrebbero far ricredere tutti coloro i quali, forse troppo affrettatamente — come ho già affermato — volendo sottoscrivere ai giudizi di un altro grande artista, ma talvolta critico poco imparziale e storico inesatto, sulla fede di Ettore Berlioz, poterono proclamare invecchiata, anzi decessa l' arte palestriniana.

Così disse e così pretese concludere per lungo tempo una critica storica la quale non ebbe per cultori che dei profani e dei dilettanti. Così, pur di recente, affermava una chiesuola francese la quale, non perdonando a Palestrina d' aver voluto metter mano a raccorciare le melodie gregoriane, tentava distruggere la liturgicità di quel grandioso edificio ch' è la polifonia vocale da lui creata, dichiarando appartenere essa al periodo neo-pagano del rinascimento italico, e per conseguenza non essere degna di accompagnarsi alle sacre cerimonie del culto cattolico.

Ora non v' ha chi non veda la stranezza di un simile linguaggio per fortuna poco accreditato, almeno se si vuol attribuire un qualche significato alla fortunata restaurazione che della musica sacra si manifesta nel nome e per le opere di Palestrina.

A mitigare l' acerbo linguaggio usato da Berlioz contro l' opera palestriniana ed a togliere significato alle sue troppo parziali critiche, basti aver presente che egli scrisse di Palestrina, come certo non scrisse Wagner, ricordando le esecuzioni della Cappella Sistina in un' epoca di deplorevole decadenza. Berlioz, fiero avversario di tutta l' arte italiana del suo tempo, non volle distinguere — come in poche memorande parole seppe distinguere Giuseppe Verdi — fra l' arte fondamentale del nostro paese e quell' arte ibrida e falsa che imbellettata, ma cadente, lussuriosamente vestita, ma povera e scarna, trascina la sua esistenza sulle tavole di un misero palcoscenico, intenta a stordire il senso, più che a commuovere l' animo, ad abbagliare la vista, più che ad edificare lo spirito. Berlioz potè avere qualche ragione di parlare in quel modo dell' arte del suo tempo; non ebbe però ragione di fustigare Palestrina per colpa di quei disgraziati e celebri castrati che lo interpretavano deturpandone la bellezza.

Fortunatamente l' insigne maestro francese con l' arte sua eletta — meglio di ogni critica — seppe assicurare il proprio nome alla posterità e farsi perdonare gli ingiusti attacchi contro l' arte di Palestrina.

***

Ma ad altre obbiezioni deesi quì accennare.

Un fatale pregiudizio, fortemente radicato, continua ad of-

fuscare in buona fede il pensiero od il convincimento di chi non sa spogliarsi di vecchie abitudini nè sa abbandonare falsi criteri formulati incosciamente in ambienti nei quali l' empirismo artistico potè avere per qualche tempo il predominio. Le critiche che si muovono alle composizioni di Palestrina, sono sempre le solite: di aridità nei pensieri melodici e di pedanteria scolastica nella tecnica che si pretende arfiziosa. Al contrario se la pedanteria scolastica, se l' aridità del formulismo — così in voga nella prima metà del secolo XVI — ebbero chi si incaricò di annientarle, questi fu precisamente Palestrina, il quale volle e seppe restituire nell' arte da lui creata, il predominio della parte affettiva, l' assoluta signoria del pensiero melodico su qualunque arficio di tecnica. Ed a persuadersi della verità di questa asserzione basta aver udito convenientemente eseguite anche pochissime fra le numerose creazioni del sommo maestro romano.

Per opera di Palestrina il deplorevole formulismo dei fiamminghi veniva fortunatamente seppellito; nè quelle forme ridondanti le quali più tardi dovevano essere portate in voga dalla scuola napoletana e degenerare, a mezzo il secolo XVI eransi peranco affacciate.

E per verità, se la tecnica dell' arte non aveva ancora conquistato più numerose forme musicali, non per questo l'estetica delle opere palestriniane va giudicata manchevole. Chè anzi, se, parlando di musica sacra, all' estetica aggiungesi la considerazione liturgica, scorgesi tosto come la musica sacra dovesse tenersi assolutamente lontana da qualunque formulismo che potesse menomare od alterare l' espressione del testo.

Così operò Palestrina e così, non in altro modo, vanno giudicate le opere sue immortali.

***

Piuttosto che pretendere di esaminare, sia pure a larghi tratti, l' opera grandiosa del Palestrina, studiandone le fasi diverse, i mutamenti di indirizzo e di stile, oppure osservando e considerando nel grande maestro l' autore sacro ed il compositore profano, ne sembra meriti qualche attenzione speciale la letteratura storico-critica a cui Palestrina offerse materia d studio nella ricorrenza del terzo centenario della sua morte. Tutti sanno che cosa sia e quel che significhi l' arte palestri-

niana. Diversità accessorie di apprezzamento nel trarre conseguenze e nel dedurre precetti non possono modificare la sostanziale e fondamentale persuasione, radicata oramai nell'animo di una intiera generazione, che quest' arte non debba tosto o tardi trionfare.

Lo Spitta, l' eminente critico tedesco nel numero d'Aprile 1894 della *Deutsche Rundschau,* pubblicava sul Palestrina un importantissimo studio che è fra i più notevoli apparsi in quella occasione. Dopo aver rivelato con quanto favore i contemporanei del Palestrina avessero accolte le di lui opere così da indurre il maestro romano a raddoppiare la sua attività nel dare al mondo nuove creazioni, il critico tedesco, studiando assieme le cause intrinseche ed estrinseche le quali possono aver favorito nella seconda metà del secolo XVI la prodigiosa fertilità del genio creatore in Orlando di Lasso ed in Palestrina, ritiene che ad essa fosse affatto estraneo l' ambiente in cui vivevano que' maestri. Come la riforma luterana non ebbe alcuna influenza sulla loro natura, così, ritiene lo Spitta, poco devono aver influito i decreti del Concilio tridentino nel determinare Palestrina ad indirizzare risolutamente l' arte ecclesiastica sulla via in cui egli riuscì per qualche tempo a condurla. Innanzi tutto perchè nel compositore quel sentimento profondo e quella forza intellettuale che gli permisero di estrinsecare sì nobilmente il pensiero musicale nella forma liturgica, non erano che una derivazione, purgata e corretta, di quanto già in precedenza l' arte avea prodotto. E qui cade acconcio appunto ricordare come la famosa Messa *Papæ Marcelli* non sia stata composta affatto col proposito di indurre il Papa a togliere il divieto di cantare musica polifona nella Chiesa. Quel divieto non fu mai promulgato da Pio IV, come qualcuno pretese asserire. Gli è perciò che forse col tempo potrebbe anche accreditarsi maggiormente il convincimento sorto in alcuni storici eminenti, che la messa in discorso sia stata composta una diecina d' anni innanzi all' epoca in cui Palestrina ebbe a presentarla a quella nota commissione di Cardinali, la quale aveva l' incarico di studiare i mezzi onde poter attuare efficacemente i decreti del Concilio tridentino.

La storia della musica sacra nel secolo XVI, e più precisamente nell' epoca che si converge attorno al Palestrina e ad Orlando di Lasso, offre due distinte situazioni due diversi

ambienti fra Germania ed Italia. La musica sacra fra i nordici sorse pel popolo, e dal popolo venne introdotta nella chiesa. Di conseguenza Orlando di Lasso, come Giorgio Federico Händel più di un secolo dopo, conservò all' arte un carattere che agli usi del popolo non contraddisse minimamente. E per questo fatto Orlando di Lasso, pur creando opere imperiture nel genere sacro, esplicò la sua natura con maggior forza e vigoria nelle canzoni madrigalesche. Osserva quindi giustamente lo Spitta che, se Orlando fosse vissuto un secolo più tardi, sarebbe riuscito al certo un grande compositore drammatico. Così non si può ritenere di Palestrina il quale ad un secolo di distanza sarebbe forse scomparso senza lasciare di sè alcuna traccia. E questo appunto perchè la natura sua lo trasse a sviluppare nell' arte quel carattere che una vera popolarità non doveva mai acquistargli, malgrado l' interessamento sollevato dalle di lui opere fra gli artisti suoi contemporanei. Sotto questo rapporto qualche punto di contatto può forse trovarsi fra Palestrina e Giovanni Sebastiano Bach.

In Italia la musica ecclesiastica non sorse dal popolo. Dal popolo sorse è vero la polifonia contrappuntistica, ma essa trovò il suo più largo sviluppo nella Chiesa solamente pel fatto che, pur considerata popolarmente, la Chiesa era il solo ambiente ove l' arte potesse venire convenientemente accolta e splendidamente coltivata. Per questo il Palestrina va ritenuto come autore eminentemente ecclesiastico. In lui trovarono perfetta fusione la profondità e la forza dell' arte nordica, con la bellezza estetica della forma, propria al secolo del rinascimento. Per la prima ragione pochi anni appresso alla morte del sommo maestro, prevalendo in arte l' indirizzo classico dell' opera in musica, nella quale i compositori si affannarono alla ricerca della melopea monodica, la polifonia palestriniana — come già si ebbe a dire — più che dimenticata, venne inesorabilmente condannata. Basti ricordare a questo proposito i giudizî e le sentenze pronunciate dai membri della Camerata de' Bardi in Firenze. Mentre poi chi volle vedere in Palestrina un artista appartenente per sentimento al periodo della rinascenza, non ebbe per l' arte sua che spietate invettive.

Ma il nome del principe della musica sfida attraverso i secoli i meticolosi sofismi della critica arcigna.

Palestrina sentì in grado eminente la sublime bellezza

dell' ideale religioso, così che mentre alcuni de' suoi più fortunati predecessori e contemporanei, venuti d' oltremonte, continuarono a togliere i temi di sacre composizioni dalle canzoni popolari, egli, dopo aver composto alla stessa maniera due sole messe, si ispirò sempre alle proprietà fondamentali del canto gregoriano. E questa perfetta conoscenza delle caratteristiche principali del corale liturgico, si rivela ben tosto non nelle sole composizioni che si svolgono su veri temi gregoriani, ma ancora in tutte le altre, ispirate puramente dalla sua geniale e fervida fantasia. E ciò è importante, perchè rivela come l' essenza, lo spirito e l' anima della vera musica sacra risiedano intieramente in quel canto gregoriano che con la resurrezione della polifonia palestriniana va riacquistando maggiore considerazione, maggiore interesse, più numerosi ed ardenti seguaci.

Sia questa resurrezione la luce, il faro che illumini l' ampia via per cui la riforma della musica sacra dovrà man mano progredire,

Sia dessa la voce possente capace di rimorchiare tutte le anime comprese dal nobile ideale, tutte le menti capaci di apprezzarne il fine, verso i destini e la meta che all' arte sacra sono riserbati.

VII.

DELL' ANTICA SCUOLA VENETA

La riforma di Guido Aretino, da circa tre secoli, avea rese più semplici e più facili le regole grammaticali dell' arte musicale; ed esse non più confuse fra i dettami aridi delle metafisica, offrivano campo aperto anche a coloro i quali fino a quell' epoca si erano accontentati di rimanere musici estemporanei.

Giovanni De Muris sviluppando la polifonia iniziale d' allora, conosciuta sotto il nome di *discanto,* e creando il contrappunto — il quale in appresso dovea prendere maggior forma con Guglielmo Dufay — gittava le basi di quella gloriosa scuola fiamminga, dalla quale dovevano scaturire le non meno gloriose scuole italiane.

Con eguale coincidenza di origini storiche, le scuole italiane della pittura e della scultura si riannodano all' arte delle Fiandre; di questa nazione la quale sebbene politicamente smarrita, conserva però in altissimo grado, nella lingua, nell' arte e nelle tradizioni, la più spiccata individualità.

Non potremmo altrove rintracciare, se non nella chiesa cristiana, la fonte dell'arte musicale dei nostri tempi, perchè la musica chiesastica appunto fu la prima ad avere regole fisse e quindi a stabilirsi storicamente.

Parlando in singolar modo di Venezia, nulla di più bello e di più ideale che ridestare nell' animo nostro la eco lontana dei canti gravi e solenni che nei secoli passati echeggiarono sotto le dorate vôlte del magico San Marco.

A mezzo il secolo XIV, narrano le cronache veneziane e fiorentine, Francesco Landino, detto il cieco degli organi, veniva dalla gentil terra toscana a misurarsi con Francesco da Pesaro, organista della Basilica Ducale. La palma venne riportata dal cieco fiorentino; ed il Re di Cipro, presente alla gara, in segno di onore, volle incoronare egli stesso il vincitore, fra una folla di popolo plaudente.

Nessun nome eccelso, appresso a questo fatto, registra la storia. Soltanto ricorda Bernardo Murer, altro organista a San Marco che, vuolsi da taluni, sia stato il primo ad applicare il pedale all' organo. Altri però lo contestano, citando l' organo di Utrecht, compiuto nel 1120, che già recava questa importante innovazione.

Sia comunque, è manifesto che a Venezia si andava innanzi nel lento, ma progressivo cammino dell' arte musicale.

Verso la fine del secolo XV il fiammingo Pier De Fossis, aggregato in qualità di cantore alla Cappella di San Marco e compositore che di sè avea levato fama, veniva incaricato di assumere le funzioni di maestro della Cappella medesima.

Il Maldeghem di Bruxelles, nei *Trésors musicales* che da anni va pubblicando, comprese parecchie composizioni di questo maestro; ma l' esame di esse non fa per nulla trasparire sull' orizzonte melodico uno sviluppo di idee, una fantasia sufficiente che possa dare diritto a quelle composizioni d' aspirare al nome di *musica* nel senso che oggi, colle idee estetiche meravigliosamente allargate, si suol dare a questo vocabolo.

Poco più tardi — mancato il De Fossis, e per volere assoluto del doge Andrea Gritti, il quale riuscì a vincere colla sua autorità le mene avversarie di chi non avrebbe voluto a quel posto uno straniero — fu chiamato da Roma a Venezia quell' Adriano Willaert che lo Zarlino appella *il divino messer Hadriano*. A lui deesi la creazione della scuola veneta antica, e senza pretendere di rintracciare nelle composizioni sue gli elementi sui quali si sia fondata tale scuola, egli è certo che in grazia agli ammaestramenti di Willaert, Venezia potè contare in breve tempo i più illustri cultori dell' arte i quali, oltre che nel proprio paese, portarono lontano la fama grande della nuova scuola che qui andava iniziandosi.

Allievo di Ockegem e di Josquin des Près, nelle sue composizioni, il Willaert, risente alquanto del carattere proprio,

più che al suo paese, all' epoca di transizione o meglio di preparazione in cui egli era cresciuto. Ma con lui la polifonia va già svolgendosi mirabilmente in ampie frasi melodiche; ed abbandonate, se non del tutto, almeno in buona parte, le bizzarrie e gli indovinelli contrappuntistici de' suoi antecessori, prelude mirabilmente alla grande arte che stava per sorgere gigante, con Palestrina in Italia e con Orlando di Lasso nella Fiandra.

Pur tuttavia sebbene gli storici, constatando il semplice fatto, argomentino di poter chiamare Willaert il fondatore della scuola veneta, puossi ritenere per fermo che gli studi storico-critici compiuti negli anni più recenti, portano alla conclusione che soltanto Giuseppe Zarlino deesi riconoscere per il vero fondatore di essa. Indubbiamente il Willaert colla sua vastissima erudizione; colla fenomenale, anzi prodigiosa attività; col carattere suo, colla dottrina profonda seppe creare a Venezia una grande scuola. Ma egli rimase sempre un compositore che all' italianità delle idee musicali non avrebbe potuto dare grande impulso.

I di lui allievi — fra i quali appunto lo Zarlino — apprendendo dal maestro l' arte del comporre, dovettero soltanto a sè stessi d' aver potuto sviluppare le proprie facoltà inventive, imprimendo alle loro composizioni quel carattere che andò man mano esplicandosi in quella maniera, che fu detta *italiana*.

Dopo Willaert fu a Venezia un altro fiammingo: Cipriano de Rore. Si può dire che in quel tempo tutte le scuole italiane andavano formandosi per opera dei fiamminghi. Così, oltre al Willaert ed al de Rore in Venezia, si trovarono il Jachet a Mantova, il Goudimel a Roma, l' Arcadelt, il Verdelot, assieme al tedesco Isaac, in Firenze.

Non era ancor giunto il momento in cui le scuole italiane dovevano manifestarsi nella loro imponente grandezza. Ma era poco lungi.

Cipriano de Rore si dedicò di preferenza alle composizioni profane, ed i suoi *madrigali*, oggi ancora, si potrebbero ascoltare, non certamente a semplice titolo di curiosità. L'opera efficace del Willaert andava intanto affermandosi e svolgendosi mirabilmente. Contemporaneamente si iniziava la scuola dei più grandi organisti. E qui la storia registra i nomi di Girolamo Parabosco, Annibale Padovano e Claudio Merulto; di Vincenzo

Bell' Avere e di Giuseppe Guammi, autori tutti che il Ritter — non è molto — illustrava degnamente nella sua *storia degli organisti.*

Ma sopra a tutti volano giganti i nomi dei due Gabrieli. Semplici organisti di San Marco mentre lo Zarlino, dirigeva la Cappella, seppero legare il loro nome alla storia anche colle più meravigliose e potenti composizioni vocali e strumentali. Forse il solo Palestrina nel campo della polifonia vocale, potè contendere ai Gabrieli il primato fra tutte le scuole italiane. Niun altro.

Ma ai Gabrieli ritorneremo più innanzi.

Qui intanto mi soffermo a considerare l'opera varia e feconda di Giuseppe Zarlino. Teorico sommo, detta una serie di *Trattati* monumentali in cui per primo, raccoglie tutto quanto concerne l' arte musicale nel campo della storia e dell' estetica, e della pratica. Compositore, forse non molto fervido, ma italiano, scrive per la basilica di San Marco *Mottetti, Messe, Salmi* ed *Inni* nel più puro stile polifonico. In tali composizioni più nessuna traccia delle bizzarrie fiamminghe; tutto emana dalla fantasia; dalla mente e dal cuore. Direttore della Cappella di San Marco, fa eseguire le più celebri composizioni del suo tempo anche di autori appartenenti ad altre scuole; vuole che gli organisti da lui dipendenti — il Merulo ed il Gabrieli — si misurino nell' arringo della composizione.

Finalmente a sua volta dà vita ad una scuola la quale sparge per l' Italia, non solo, ma in tutta Europa, una pleiade di illustri maestri. Se si dovessero citare qui tutti i celebri compositori che fecero echeggiare pel mondo il nome della scuola veneta, sarebbe cosa la quale condurrebbe oltre i confini assegnati a questa breve e modesta dissertazione. Mi limito quindi a ricordare quei maestri che vissero in Venezia, e ritorno ai Gabrieli.

Si era sul declinare del secolo XVI. Le diverse scuole italiane, più che instaurate, da circa cinquant' anni si erano splendidamente affermate. Fra esse la veneta era delle più celebri e dall' Italia come da oltr' alpe, convenivano a Venezia gli studiosi alla scuola reputatissima di Giovanni Gabrieli. Il Winterfeld in un' opera assai poco conosciuta nel nostro paese — e che reca a titolo, *Gabrieli und seine Zeitalter* — illustra stupendamente tutte le più intime qualità per le quali l' arte del

sommo compositore organista si rese tanto celebre. Ed in principal modo mette in evidenza una caratteristica che fin dalle origini fu tutta propria della scuola veneta: la predilezione per il genere strumentale e sinfonico e per lo stile drammatico.

Questo però non deve far credere che i Gabrieli, ed anche parecchi autori venuti più tardi, confondessero in un tutto il genere sacro ed il profano. Tutt' altro! Anzi; quanto in essi ci appaiono interessanti i conati dell' arte drammatica e sinfonica, tanto più ci si mostra in tutta la sua purezza ideale e nella più maestosa grandezza la polifonia vocale, riserbata di preferenza dagli autori cinquecentisti alla chiesa.

Amico intimo di Giovanni Gabrieli fu Leo Hasler, organista in Augsburg; scolaro prediletto Enrico Schütz che divenne poscia direttore della Cappella dell' Elettore di Sassonia. Da tali fatti non è quindi difficil cosa dedurre quanta influenza abbia avuto nelle stesse scuole d' oltr' alpe, l' antica e classica scuola veneta.

La camera de' Bardi in Firenze teneva da qualche anno le sue celebri sedute, ed in esse, Peri, Corsi e Caccini davano vita ai primi melodrammi. Un campo nuovo, quasi ignorato, andava preparandosi pei musicisti, e Venezia fu delle prime a dare sviluppo ai nuovi ideali. Giovanni Croce e Giulio Cesare Martinengo — maestri alla Cappella di San Marco — resistettero con audacia al soffio di nuova vita artistica che si avanzava arditamente e si mantennero non solo compositori sacri, ma puristi senza eccezione. Le nuove idee però ebbero in breve il predominio. Eppure oggi — fatto strano, significante e spiegabilissimo ad un tempo — ci appaiono meno vecchie le classiche composizioni degli antichi maestri, i quali si sforzavano di conservare le quasi secolari tradizioni, che non la musica della scuola la quale allora sorgeva, giovane e piena di vita.

Non entrerò a fare considerazioni così assolute che mi possano valere la taccia di temerario; ma è ben certo che oggi rileggendo le fiere parole con cui l' Artusi si scagliava contro l' *imperfettione dell' hodierna musica* non ci appaiono poi così false ed ingiuste come ebbero a giudicarle gli storici del secolo scorso.

Del bello, dell' utile, creò senza dubbio la nuova scuola; ma la demolizione ch' essa andava compiendo di tutto quanto era stato creato addietro, si può giudicare troppo cruda e ma-

nifesta. E se essa fosse riuscita a seppellire sotto trofei di glorie e di clamori, un periodo sì grande per la scuola veneta e per le forme d' arte fin' allora tenute in alto onore, la nuova scuola non avrebbe potuto al certo aspirare a titoli di benemerenza.

Ma quelle che salvarono dal naufragio la secolare arte dello Zarlino, dei Gabrieli e del Croce furono la scuola bolognese capitanata dal P. Lodovico Grossi da Viadana, e la scuola romana che nelle composizioni di Suriano, Anerio, dei fratelli Giovanelli dei Nanini e di tanti e tanti altri, si manteneva fedele alle grandi tradizioni del sommo Palestrina.

Ma a questo punto si chiude il primo periodo dell' antica scuola veneta.

***

Giulio Monteverde venuto da Mantova dopo i successi trionfali dell' *Orfeo* e di *Arianna,* portò a Venezia ideali d' arte affatto nuovi. In breve egli potè considerarsi come il capo di una nuova scuola.

Ma se ai nascenti ideali — cioè al teatro — portò egli così largo tributo, non puossi per altro affermare con pari certezza che al posto occupato in qualità di maestro alla Cappella di San Marco abbia recato quei grandi vantaggi di cui per opera sua godette il melodramma. Monteverde sentì in grado eminente il dramma e le passioni umane. A provarlo resta immortale quel celebre *Lamento d' Arianna,* così noto a tutti, e che vuolsi dettasse egli, accasciato del dolore per la perdita della consorte. I *madrigali* stessi sono la più bella espressione di sentimenti festosi e giocondi. Invece nelle *Messe,* più nessuna traccia di quel sapiente e colorito contrappunto polifonico per cui i Gabrieli resero così illustre il primo periodo di storia della scuola veneta, ma una modesta successione omofonica ed un, direi quasi, timido avvicendarsi di brevi e semplici imitazioni.

A Claudio Monteverde si attribuirono dagli storici molte ed importanti innovazioni nel campo armonico-tonale. Ma lo studio delle opere dei fiamminghi ed ancora di parecchi compositori italiani che lo precedettero — quale ad esempio il Luca Marenzio nel celebre *madrigale cromatico* — in questi ultimi tempi, condusse a conclusioni assai diverse. Restano al contrario le conquiste non indifferenti da lui fatte nel campo della musica istrumentale.

Mentre in Venezia ferveva l' opera innovatrice di Claudio Monteverde, nel Belgio dapprima e poscia in Roma, levava alta fama di sè Girolamo Frescobaldi, l' eminente organista che pur nato a Ferrara si può ascrivere fra i più illustri maestri appartenenti alla scuola veneta. L' influenza sua nell' arte fu tale che la stessa critica tedesca, pel fatto che Frescobaldi ebbe alla sua scuola in Roma il Fröberger e questi a sua volta fu maestro alla prima generazione dei Bach, riconosce che la grande scuola, la quale prese nome dal sommo maestro di Eisenach, è tutta derivazione italiana. Infatti non è difficil cosa rintracciare nei *temi*, nei *soggetti*, negli *svolgimenti*, e nel *modo di cadenzare* praticato da Frescobaldi nelle sue composizioni per organo e clavicembalo, una sorprendente affinità colla condotta, ma più ancora coi concetti svolti nei *Preludi* e nelle *Fughe* di Gio. Seb. Bach. Questo fatto è così importante per noi italiani, tanto più essendo riconosciuto dalla critica tedesca, da formare sufficiente risposta a coloro i quali, agli studiosi delle immortali opere di Gio. Seb. Bach, rimproverano esser vergognoso abbandonare le tradizioni italiane, per seguire le traccie della scuola tedesca, Oh si fossero davvero conservate in Italia le nostre classiche tradizioni — come ebbe ad esprimersi Giusèppe Verdi scrivendo ad Hans de Bulow — si riconoscessero con maggiore imparzialità e meno ignoranza le glorie nostre passate e la grandezza della vera arte italiana! Quale fortuna per l' avvenire musicale del nostro paese!

***

Fra i maestri che maggiormente emersero in Venezia a mezzo il secolo XVII, vanno ricordati Giovanni Rovetta, Natale Monferrato e Francesco Caletti Bruni detto il Cavalli. I primi due in parecchie delle loro composizioni chiesastiche tornarono arditamente e felicemente sulle orme dei cinquecentisti; in altre vollero conciliare lo stile quasi drammatico anzi virtuoso, che in quel tempo nel teatro destava tanto interesse, con l' aiuto di alcune opportune innovazioni introdotte dal Viadana nella sua musica, quale, ad esempio, il *Basso continuo*. Ma tal genere d' arte, che pecca di ibridismo, non è quello al certo il quale maggiormente contribuisca nel legare alla storia i nomi di Rovetta e di Monferrato. Assai meglio resistettero e resisteranno contro le ingiurie del tempo, le composizioni severa-

mente classiche composte da essi nello stile dei polifonisti della età d' oro.

Di Francesco Caletti Bruni, lombardo, detto Francesco Cavalli, il quale entrò dapprima come organista a San Marco e poscia vi fu promosso maestro, nulla l' archivio della Cappella conserva che porti il suo nome. Forse fra i diversi libri da cui, chissà in qual tempo, vennero asportate vandalicamente le ricche legature, può darsi si trovino composizioni del maestro di cui stiamo occupandoci; ma stabilirlo, fino ad ora, è impossibile. Quindi al Cavalli la critica storica, anche la più recente, non è in grado di aggiungere cosa che già non si conosca.

Soltanto può tuttavia testimoniare con maggior sicurezza, quanta ricchezza di fantasia egli possedesse; quale genialità di espressione; quanta dovizia di coloritura nello strumentale, quanta potenza drammatica. Dopo Monteverde, in ordine di tempo, fu il più robusto e personale fra gli autori melodrammatici, ed al suo predecessore e concittadino certo poco o nulla potè invidiare, sia per ingegno che per valore. L' opera di lui — maggiormente nota al mondo degli studiosi — *Giasone* — della quale l' Eitner quarant' anni addietro faceva una splendida edizione sull' esemplare manoscritto che si trova alla Nazionale di Firenze e che si crede originale dello stesso Cavalli, non poteva indubbiamente essere ignota a Cristoforo Gluck quando componeva l' *Orfeo*. Il maestro tedesco recatosi a studiare a Milano alla scuola del Sammartini deve aver appreso moltissimo dalle opere del Cavalli, se i procedimenti melodici ed armonici: il recitativo eminentemente drammatico: l' abbandono quasi totale della fioritura, portata nel canto ad un grado esagerato di virtuosismo; in breve, se la struttura stessa della composizione melodrammatica in *Orfeo*, ricorda tanto apertamente *Giasone*. E l' influenza del Cavalli, presso i suoi contemporanei stessi fu grandissima. Le celebri canzoni dello Ziani, di Carissimi, di Cesti e di Caldara per quanto finamente ispirate, aristocraticamente carezzevoli, sono tutte una derivazione dello stile del Cavalli, il quale avea finito così per imporsi intieramente ai compositori del suo tempo.

Venezia verso la fine del secolo XVII era divenuta la meta più alta, il sogno accarezzato da tutti i musicisti.

Compositori, cantanti, virtuosi, suonatori, tutti vi accorrevano nella speranza di farsi applaudire, di farsi battezzare ar-

tisti di gran merito. Un secolo prima l' aspirazione vivissima dei più celebrati maestri erano il magico San Marco e la grande scuola di musica sacra che le assidue cure di Willaert, gli studî profondi dello Zarlino, la potente fantasia dei Gabrieli avevano saputo fondare.

Nel momento che stiamo esaminando invece ogni attrattiva era pel teatro. I successi immediati e clamorosi; il plauso della folla, nella Venezia gaia, splendende di luce e di ricchezza, di bellezza e di fasto, assumevano proporzioni addirittura morbose. Erano non successi, ma apoteosi. La debole natura umana come avrebbe potuto resistere alle seducenti attrattive del teatro? I musicisti, quasi rinnovando le poetiche imprese dei trovadori di Provenza, dei discepoli della gaia scienza, nelle Corti e nei tornei d' amore, passavano la vita da un' avventura galante ad un successo teatrale, e la severità della liturgia cattolica nella sua purissima ed ideale espressione, non diceva più nulla al loro cuore! Venezia così fu teatro delle avventure e dei trionfi di quell' Alessandro Stradella al quale la leggenda, per molti anni, attribuì cose non sue per ignorare quelle che di fatto collocano il cantore e compositore napoletano fra i più celebri musicisti del suo tempo. Sebbene abbia egli sortito i natali in Napoli e si sia dato a vita randagia, a Venezia ebbe i maggiori successi e la storia musicale veneziana non può non ricordare il di lui nome per il lustro recatole.

Nella musica dello Stradella non si riscontra più la benchè minima traccia di polifonia; essa non prende vita che da quella semplice ed ispirata melodia quale la stessa scuola napoletana andava coltivando di preferenza, ed a cui gli stessi autori veneziani più in voga, il Pollarolo ed il Volpe, si dedicarono con attività indefessa e con fantasia felice.

Giovanni Legrenzi, bergamasco, dopo avere esercitato il suo ufficio di maestro a Ferrara, a Bologna ed a Modena, chiamato a coprire il posto di vice-maestro alla Cappella di San Marco, compose assiduamente non solo pel teatro, ma ancora per la chiesa, riuscendo ad imprimere un carattere affatto nuovo alla musica sacra. Non è la polifonia contrappuntistica del secolo precedente ch' egli ha accettato; non il modo indeciso di quelle composizioni del Rovetta e del Monferrato di cui si è parlato più addietro, ma un' espressione musicale, se non intieramente nuova, certo personale per la freschezza dei temi melodici, per

la robustezza dell' armonia e per il colorito istrumentale pieno di vigore e d' energia. Sfrondata dalle fioriture dai ritornelli eccessivi e fors' anche arbitrarî tanto in voga a' quei giorni, rimangono nelle composizioni sacre o profane del Legrenzi una linea melodica ampia e decisa; un' ispirazione calda e vitale.

Nella musica sacra egli preferì il genere corale con accompagnamento d' archi ed organo; il che pel modo con cui ebbe a trattare il quartetto degli archi e delle voci, impresse alla sua musica un carattere maestoso, forse qualche volta ridondante, sempre però robusto ed energico. Nel teatro si distinse ancora il Legrenzi e portò ne' suoi melodrammi quel fare ampio e grandioso che tanto lo fece apprezzare nella musica da chiesa. Ben a ragione taluni gli fanno merito d' aver sviluppato lo stile concertante per voci e strumenti, ampliando notevolmente l' orchestra del suo tempo.

Fra i successori di Legrenzi, il Partenio ed il Pollarolo vanno ricordati di preferenza, più forse per la quantità di lavoro da essi compiuto che per la qualità. Benedetto Vinaccesi — bresciano — fu eccellente organista, ma esso va riguardato quale compositore di musica da camera. I suoi *Trii* e *Quartetti* lo dimostrano seguace della scuola del Corelli. Antonio Biffi, il quale ritornò alle incertezze di stile del Rovetta e del Monferrato, meriterebbe pure speciale attenzione.

Ma non potendo qui dilungarmi eccessivamente, corro col pensiero e colla parola innanzi alla serena e tranquilla immagine di Antonio Lotti. Dopo di lui si chiude il secondo periodo della scuola veneta ed appresso a lui — che pure ne tentò, con alto intelletto ed energia di volontà, la risurrezione — si cancella ogni traccia di quell' indirizzo secolare e glorioso che può vantare i nomi dello Zarlino e dei Gabrieli, del Croce e del Martinengo, che diede alle stesse scuole straniere materia di studio, anzi offerse loro il mezzo di fondarsi e di affermarsi.

Sacrificato a rimanere per quarantaquattro anni organista a San Marco senza poter arrivare mai a coprire il posto di maestro, a cui avrebbe avuto diritto di preferenza sugli altri, Antonio Lotti svolse la sua prodigiosa attività dal modesto posto che occupava, e certamente con maggior profitto, per le sorti vacillanti dell' antica scuola veneta, di quanto non abbiano saputo ricavarne i maestri che allora reggevano le sorti della

Cappella, quali il Partenio ed il Biffi. Costretto fra l' entusiasmo che destavano le opere di Marcello, di Porpora e di Hasse a cimentarsi con essi, se non godette in pari grado il favore della folla, ei legò il suo nome alla storia in modo imperituro e certamente in *tal modo,* da vincere col tempo la fama pur grande de' suoi fortunati competitori.

A due secoli di distanza tacciono le cause che fomentarono le aspre contese fra Antonio Lotti e Benedetto Marcello. Venezia riconoscente tributa ad entrambi il serto di gloria concesso a' suoi più illustri figli.

Lotti si può raffigurare il genio del classicismo in un' era grande che, fatalmente, con lui doveva chiudersi, non però cancellarsi. Marcello, genio inventivo, spirito indipendente, volle che la sua fantasia si spandesse libera, creando all' infuori di qualunque tradizione e di qualunque scuola come fantasia gli dettava. Ma la tradizione secolare che Antonio Lotti, colla potenza del genio e colla forza indomita del profondo maestro, avrebbe voluto mantenere a Venezia, rappresenta un periodo glorioso, ininterrotto, di arte grande che creò la vera scuola veneta. L' arte pur grande, ma personale di Benedetto Marcello, che si accosta sotto qualche rispetto a quella del suo contemporaneo Giorgio Federico Händel, ebbe invece, e per sventura, più che dei seguaci, degli imitatori che, illusi di poter assorgere alle altezze a cui arrivò il maestro, non si curarono neppure di riconoscere tutta la parte che il solo genio ebbe nelle creazioni del Michelangelo della musica italiana. E gli imitatori, schiavi delle formule, noncuranti che del plauso, si sentirono acclamati da inni e peana; ma l' avvenire non riservava a loro che l' oblio. A capo nel secolo nostro, quanti di simili esempî si sono avuti! Qual sorte è toccata agli imitatori di Rossini, di Verdi e di Wagner, che di questi grandi maestri non possedettero neppure una particella di genio, nemmeno l' ombra della loro cultura musicale? La risposta è facile a darsi. Ma una profonda convinzione io debbo manifestare, e cioè; che dal ritorno allo studio delle antiche scuole italiane dipende l' avvenire della nostra bell' arte. Voler pretendere che la musica si mantenga l' arte dei giullari e dei menestrelli improvvisati, è stoltezza che riuscirà fatale tanto ai musicisti che al pubblico. Educare sè stessi alla grande, alla robusta scuola degli antichi e poscia creare il gusto nelle masse. E sopratutto che i com-

positori badino alla qualità più che alla quantità delle loro opere. Non sempre la pianta che cresce alta, produce i fiori più odorosi.

Vi sarà chi per questo invocato ritorno alle classiche tradizioni, griderà al formulismo. No. Il formulismo, anzi il manierismo furono sempre retaggio dell'arte empirica. Ad ogni modo coloro i quali non si periterebbero di muovere questa censura, egli è ben certo, sono soltanto quelli che non hanno ancora saputo capacitarsi dell' immenso cammino percorso in breve tempo dall' arte musicale, poichè i fatti ci provano incontrastabilmente, che i più potenti genî riformatori del nostro secolo, non hanno avuto che il nobile ed elevato intendimento di riannodare l' arte dell' avvenire all' arte del passato. Qui non si tratta di imitare, ma di fortificare lo spirito delle generazioni nuove all'arte veramente tradizionale del nostro paese, attingendo alle pure fonti del classicismo la forza, per librarsi in alto a' più arditi voli.

I capolavori delle arti plastiche, esposti agli sguardi di tutti; gli splendidi edifizi che adornano la vaga regina dell'Adriatico, hanno pur parlato all' animo di più generazioni, creando il gusto eletto degli artisti, non solo, ma benanco della folla apparentemente profana.

Per i capolavori dell' arte musicale invece avviene ben diversamente. Essi rimangono là muti e dimenticati nelle biblioteche, destinati ad ingiallire, col solo e minimo profitto di alcuni paleografi od archeologi che a lunghi intervalli vanno consultandoli in cerca di curiosità storiche. Ma chi li presenta a noi nella dovuta luce? In quali scuole si studiano?

Come nel corpo umano per meravigliosa legge naturale si trasfonde il sangue, la vita dei genitori, noi dobbiamo ricercare il sangue, la vita nei grandi genitori dall' arte. Questa, non si potrà dire mai imitazione servile, ma vera, forte e grande vitalità.

Il Neumann, nel suo splendido studio sulla musica a Venezia, ha dettato le seguenti memorabili parole che meritano di essere riportate a chiusa di questo breve studio:

« Una resurrezione della splendida vita musicale di Ve-
« nezia non si può ideare senza un rinnovato collegamento al
« brillante passato dell' arte sua. Non vogliamo tuttavia dire
« con ciò che si debbano materialmente copiare i grandi pre-

« decessori; soltanto dalla scintilla del genio, che ancora al « presente crèpita e si sprigiona dalle loro creazioni, dobbiamo « lasciarci infiammare, e questo avverrà con maggior efficacia, « se le opere di quei sommi saranno richiamate in vita nel « luogo stesso che le vide nascere; chè, se le maestose vôlte « della chiesa di San Marco si scuotessero ancora una volta « ai canti immortali dei due Gabrieli, ci persuaderemo, col « poetico Ambros, essere stata la musica il profumo più soave « e inebriante della candida adriatica Rosa. »

L' IDEA POPOLARE

Arte = Letteratura = Propaganda

Direttore D. PIETRO BERTOZZI

Collaboratori i migliori nostri d' Italia e dell' Estero

L'incontro che ha ottenuto fin dal suo primo nascere questa piccola rivista, è stato dei più lusinghieri, tanto che in poco più di sei mesi ha raggiunto oltre a 2000 abbonati, con una tiratura ordinaria di 5000 copie.

Il suo programma, si può riassumere così: La verità, tutta la verità, nient' altro che la verità.

L. 1,50 - Esce una volta al mese in 24 pagine - L. 1,50

Redaz. e Amm. Corso Mazzini 41 - ANCONA

Teologo LORENZO DARDANO

Il MOTU PROPRIO spiegato al popolo: volume di pagg. 155 L. 1.50

È uscito il volume tanto atteso che il teologo Dardano ha scritto appositamente per la bibliotechina dell' *Idea Popolare*.

Chi non ricorda il grido d' esultanza di tutte le frazioni conservatrici all' apparire del *Motu-proprio* di Pio X sulla Democrazia Cristiana?

Finalmente, dicevano, il papa ha sconfessato la democrazia non papale ossia non nostra; ha dato una stangata sonora a tutti i « moderni ».

Niente di più falso e di più assurdo.

Il teologo Dardano con logica stringata, con un raziocinio tagliente come un rasoio, con forma piana, popolarissima, rivendica il programma democratico della *Rerum novarum* e della *Graves de communi*, facendo vedere anche agli orbi volontari tutta la loro mala fede nell' ostacolare un movimento che è di tanta speranza pel cristianesimo in quest' ora in cui la democrazia sociale tenta di scalzare le fondamenta del civile consorzio e scacciare per sempre Cristo dagli ordinamenti civili e sociali.

Gli amici diffondano largamente questo libro, ed avranno fatto un grandissimo bene per la causa della democrazia cristiana.

Per le commissioni rivolgersi direttamente alla nostra amministrazione.

Non si dà corso a richieste non unite al relativo importo.

Prezzo del presente L. 0,75

BIBLIOTECA COMUNALE MOZZI - BORGETTI
MACERATA
7 | 14 | a | 175

Biblioteca Comunale
"Mozzi - Borgetti"
Macerata
7
14
A
175

della forza e della vigoria intellettuale, non era ancora stato capace di liberarsi dall' influenza formalistica dei maestri fiamminghi e continuando ad essere un pedissequo imitatore di essi, avrebbe potuto veder morire il proprio genio col declinare della scuola fiamminga. Fortunatamente fu da lui che le scuole italiane si sollevarono d' un tratto ad altezze ideali e sublimi.

A Venezia la polifonia indossando il manto dogàle che il pennello dei Gian Bellini, dei Vittor Carpaccio aveva decorato con tanta squisitezza di toni pittorici; a Venezia sotto le dorate volte della Basilica Marciana ove il rigido mosaico bizantino così parco di colore, già si incorniciava superbamente sul fondo d' oro dell' insigne monumento e sull' orizzonte opalino della poetica laguna, la nuova arte trovò altri cultori di genio i quali con ininterrotta energia diedero vita ad opere mirabili che non dovremmo esitare a giudicare immortali.

A Firenze i lucidi specchi marmorei di Santa Maria del Fiore e di S. Maria Novella, di San Miniato e di Santa Croce, ispirarono un' arte dalle linee più semplici, la cui espressione, senza innalzarsi alle più alte vette del sentimento religioso, commentava in altra forma, anche simbolicamente, più terreni affetti. A Bologna — fin da allora dotta ed austera — sorse d' un tratto la gloriosa scuola a cui diede vita l' ordine dei Minori Conventuali; a Brescia si stabilì una serie di maestri fra i quali brilla fulgente il nome di Luca Marenzio; a Siena Pisa, Lucca, Genova, Cremona; a Mantova per la corte dei Gonzaga; a Ferrara sotto gli auspici degli Estensi; a Ravenna per iniziativa del Cardinale della Rovere; a Loreto per opera di Costanzo Porta; ovunque brilla questo caldo sole d' Italia, in ogni più nascosto recesso, ove battesse un cuore desioso di ideale, l' arte della polifonia, pure ultima venuta, si sentì amata, accarezzata, baciata in fronte da sorelle le quali nel giardino della vita già avevano colto i più vaghi fiori che quella primavera felice avesse fatto sbocciare.

E l' architettura, la pittura, la scultura religiosa, unitamente alla poesia liturgica composero di tai fiori una ghirlanda profumata che deposero con affetto e reverenza sul capo dell' ultima loro sorella. Mai amplesso più nobile ed ideale, più mistico e puro, la storia delle arti nostre ha celebrato!